

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
NYELVTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA
KOMMUNIKÁCIÓ DOKTORI PROGRAM

KÁRPÁTI GYÖRGY

CÍMLAPSZTORI

AZ ÚJSÁGÍRÓSZEREP VÁLTOZÁSA AZ AMERIKAI JÁTÉKFILMBEN AZ
ÖTVENES ÉVEKTŐL NAPJAINKIG

TÉMAVEZETŐ:
DR. BÁRON GYÖRGY

BUDAPEST, 2010

Előszó

Gyerekkorom legmeghatározóbb pillanatai között tartom számon a Vissza a jövőbe című filmet, melyben egy tinédzser visszautazik a múltba, s akaratán kívül pozitív irányba változtatja meg családjá jövőjét. A jelenbe visszatérve korábban félszeg apja büszkén mutatja fiának első könyve megjelenésének díszpéldányát, s ezt mondja: „ha az ember nagyon akarja, bármit elérhet a világon.” A gyerekkor múltával sosem tudtam, miért éppen ez a negédes hollywoodi pillanat volt képes ösztönözni, s arra a legkevesbé sem gondoltam, hogy egyszer én is az írással kötelezem el magamat. Még most is előttem van a jelenet: 2006-ban egy filmfesztiválon beszélgettünk Báron Gyurival, akinek egyszer csak – rövid szünet után – azt mondtam, „van egy témám”. A média, filmi ábrázolása, a valóság és a mozgóképek összefüggései különösképpen a kilencvenes évek és az ezredforduló médiafilmjeinek fényében kezdtek foglalkoztatni, de első beszélgetésünkkel még nem körvonalazódott az a váz, ami papírra vethető, s ami ezt a hálás, de hatalmas témát átfogóan képes feldolgozni. Azóta nemcsak négy év telt el, hanem átdolgozott éjszakák sora is, amikor reménytelenül távolinak tűnt a befejezés pillanata, s áhítattal gondoltam Bernsteinől Supermanig mindenkire, aki ezen a területen emberfeletti nyújtott, ha mással nem, azzal a képességével, hogy maradandót alkosson, s ezt össze tudja egyeztetni a munkájával és a magánéletével is.

Hogy végül mégis sikerült, azt éppen azoknak köszönhetem, akik mind a munkában, mind a magánéletben mindvégig motiváltak engem, konstruktív javaslataikkal mutatták az előrevezető utat, ha kellett szerkesztőként, kritikusként segítették az írást, s türelmesen támogattak a legelesettebb pillanatokban is. Köszönettel tartozom Báron Györgynek, aki konzulensként, kollégaként, barátként segítette munkámat, s nélküle ez a dolgozat nem készülhetett volna el; Szalóky Bálintnak és Kovács Gellértnek, akik időt, energiát nem kímélve szükség szerint éjszakáztak velem; Berta Baláznak a lelki támogatásért és Migray Ivettnek, aki végig mellettem állt, s mindig a szükség szerinti megfelelő szerepben segített át a holtponthoz, s amiért sosem lehetek elég hálás neki. Ajánlom eme dolgozatot édesapámnak, aki ha nem is mondta, érzésem szerint mindig fontosnak érezte, hogy egyszer idáig eljussak. Meleg szeretettel gondolok most édesanyámra és nagyanyáimra, valamint tanszékvezetőmre, Csiffáry Tamásra, akik talán mindenkinél jobban várták ezt a pillanatot, de már nem örülhetünk együtt. Hiányoztok és köszönöm nektek!

Mindazok számára készült ez a könyv, akik a médiában és a filmszakmában dolgoznak; újságíróként, vagy kommunikációs szakemberként továbbra is hisznek szakmájuk fontosságában és hitelességében; és akik egyszerűen csak szeretik a filmeket, s minden alkalommal összeszorul a gyomruk, amikor a moziban kihunynak a fények, s peregni kezd a FILM.

Kárpáti György

Bevezető

Az újságíró mindig is kedvelt karaktere volt a mozgóképnek, s bár az újságíró-film nem önálló műfaj, hanem tematika, és népszerűsége nem vethető össze például a westernnel, vagy a musicallel, a zszurnaliszták mégis már a filmgyártás kezdetétől rendszeres szereplői az amerikai mozgókép történetének. Az elkészült többbszáz játékfilm alapján a sajtómunkás felismerhető, ikonikus alakjává vált a stúdiófilmeknek. Larry Langman, többtucat mozgóképes témájú könyv szerzője az amerikai újságíró-film katalogizálásakor a teljesség igénye nélkül 1025 darab, 1900 és 1996 között készült filmet rendszerezett a *The Media in the Movies* című munkájában, melyben a (elektronikus és nyomtatott újságíró) szakma és résztvevői (fő)szerepet játszottak.¹ Dr. Richard R. Ness, a Nyugat-Illionis-i Egyetem docense és az Újságírókép a Populáris Kultúrában Intézet (*Image of the Journalist in Popular Culture Institute*) tanácsadó-kutatója 1997-ben jelentette meg a *From Headline Hunter to Superman* című könyvét, amiben katalogizálta az 1913 és 1996 között készült valamennyi olyan amerikai játékfilmet, amelyben 1, az újságíró, mint foglalkozás játssza a kulcsszerepet, 2, az újságíró főszereplő az eseményekben. A mindenre kiterjedő kutatásban 2166 témába vágó mozifilmet jegyzett fel a szerző. Ez a figyelemreméltó szám is mutatja, hogy a játékfilmgyártás nyolcvan éve alatt évente átlagosan 25 alkotás foglalkozott kiemelten a szakmával. Ennek fényében fontos hangsúlyozni, szinte aránytalanul kevés tudományos munka született a témában. Howard Good, a New York-i Állami Egyetem kommunikáció professzora megállapította, hogy a nyolcvanas évek második feléig mindössze egyetlen könyv foglalkozott az sajtó-filmekkel,² és Alex Barris 1976-os, *Stop the Presses!: The Newspaperman in American Films* című munkája a téma gazdagságának tükrében közel sem kielégítő. A kilencvenes évek elejétől mind többen kutatták a médiára koncentráló amerikai filmekben található összefüggéseket (Ehrlich, Good, Saltzman), ám ezek a munkák kivétel nélkül angol nyelven születtek, kifejezetten a témára fókuszáló kutatások pedig – egy-egy tanulmányt leszámítva – nem készültek magyar nyelven. Pedig a téma, különösképpen az ezredfordulóra, Magyarországon is fontossá vált: a médiában a rendszerváltozást követően bekövetkező változások, a kereskedelmi televíziózás kialakulása a nemzetközi irányvonalakhoz hasonló folyamatokat írt le. Nem elhanyagolható az a tény sem, hogy 1989 után többszörösére

¹ Langman 1998, 291.

² Good 1989, 2.

nőtt a magyar mozikban vetített amerikai filmek száma, melyek dömpingje a nagyszámú tévécsatornán is jellemző, s ezek a filmek egyaránt véleményformáló hatással vannak a magyar nézőre is.

Ami a megjelent kutatásokat illeti, az elkészült munkák, disszertációk többsége csak a hangosfilmtől a kilencvenes évek elejéig vizsgálta a tematika filmjeit. Előbbi, mint korszakhatár, összefüggésben van azzal a ténnyel, hogy a korai újságíró-filmek egy része már nem fellelhető, nem hozzáférhető, illetve csekély a vonatkozó forrásanyag. A hangosfilm korszak első két évtizedének alkotásai pedig elsősorban a könnyed szórakoztatásra születtek, s bennük releváns összefüggések azért sem állapíthatók meg a sajtó természetét illetően, mert elsősorban a lapíráshoz koncentráltak. Ezek az alkotások, kezdve az újságíró-filmek etalonjának tekinthető, 1931-es *Címlapsztorival* (*The Front Page*, r.: Lewis Milestone, 1931), mely évekre meghatározta a nézők riporterekről kialakult képét, a zsurnalizmust gyakran csak ürügyül használták a helyzetkomikumokhoz, s elsősorban a harmincas évek sárga újságírására referáló vígjátékok voltak. Hasonlóan jellemezhető Frank Capra munkássága is, aki a harmincas évek második felében több mozit szentelt a tematikának életművében, s a vígjátékon belül egy új alműfajt honosított meg (screwball comedy) Hollywoodban.

A sajtó átalakulása a negyvenes évek végén új kihívásokat és új témákat jelentett, s a film gyakorlatilag végigkövette az új tömegkommunikációs médium, a televízió születését és gyors térhódítását, mely az ötvenes évek második felére a legtöbb háztartás elengedhetetlen kellékévé vált, s az újságírás, mint szakma egy új területen indult hódító útjára. Az elektronikus médium véleményformáló ereje és a médiapalettán elfoglalt vezető helye az évtized második felétől élénken foglalkoztatta a közvéleményt és a politikát is. Civil és kormányzati szervezetek már a harmincas évek eleje óta igyekeztek a média hatásait elemezni,³ az első, tévével kapcsolatos, s az abban megjelenő bűnözés, erőszak és korrupció ábrázolását vizsgáló kongresszusi meghallgatást 1952-ben tartották, melyet két évvel később egy, a tévéerőszakra fókuszáló meghallgatás követett.⁴ A televízió nézőre gyakorolt hatását vizsgálta több évtizedes munkássága során a magyar származású George Gerbner, aki elindította a Kulturális Indikátor Projekt (KIP) programot, s melynek első állomása az 1967-es

³ Gerbner, In: Angelusz-Tardos-Terestyéni 2007, 176.

⁴ U.S. Congress. House. Committee on Interstate and Foreign Commerce, Subcommittee on the Federal Communications Commission. Investigation of Radio and Television Programs. 82nd Cong., 2nd sess., 1952.

televíziós erőszak kutatása volt a Nemzeti Erőszakmegelőzési Bizottság megbízásából.⁵ Ezt követte egy 1972-es kutatás a Surgeon Televíziós és Társadalmi Erőszakmegelőzési Bizottság támogatásával, majd a hetvenes években elkezdődött a kultivációelemzés, mely a tévé befolyásoló erejét vizsgálta. Az évtized kultivációs kutatásai megosztották a szakmát, de egy dologban mindenki egyetértett: a televízió egyre növekvő szerepe az emberek hétköznapijában nem múlhat el nyom és hatás nélkül. A nyolcvanas évek kommercializációs folyamatai, az elektronikus médium szórakoztató funkciójának elterjedése, s begyűrűzése a tömegtájékoztatás műsoraiba olyan ellentmondásos folyamatokat indítottak el, melyben minden szakmaiság háttérbe szorult a bulvárújságírással szemben, s komoly etikai és erkölcsi aggályok sora fogalmazódott meg a tendenciával kapcsolatban. A folyamat azonban a kilencvenes évekre tovább fokozódott, s – köszönhetően az olyan televíziós műsoroknak, mint a valóságshow-k – az ezredfordulóra érte el csúcspontját. Nem véletlen, hogy a kultivációs kutatások a kilencvenes évektől kiterjedtek az olyan népszerű programokra, mint a valóságshow-k, de elemzések vizsgálták a nagy nézettségű kábeltelevízió csatornákat is.⁶ A szakma a fokozódó kereskedelmi elvárások szorításában egyre hiteltelenebbé vált, s ezzel párhuzamosan erőteljesen negatív irányba kanyarodott megítélése, gátlástalan szenzációhajhászása pedig szembefordította a közvéleményt a médiával. Ugyanebben az időben a bevételmaximalizálásra törekvő médiavállalatok hatalmas globális konszernekként kezdték centralizálni a szórakoztatást és tömegtájékoztatást, melyben a média – és a film – csak egy volt a profitcentrumok sorában, legfőbb feladatuk viszont egységesen a nyereség növelése volt, s ebből a nézőpontból mind kevesebb figyelem jutott az esztétikai, minőségi kérdéseknek.

A 21. század hajnalán a tévé monopóliuma egy új médiafelület révén megtörni látszik. Az internet a kor követelményeinek maximálisan megfelelni képes platform, mely rohamléptekkel fejlődött, s népszerűsége mára felveszi a versenyt a televíziózással. A tévé és a web mellett ugyanakkor a nyomtatott sajtó folyamatos sorvadása megállíthatatlannak tűnik. Pedig a korábban elítélt, etikátlan sárga újságírást a hetvenes években hosszú időre feledtették a Watergate-botrány leleplezésében szerepet játszó oknyomozó újságírók, akik évekre visszaszerezték az írott sajtó tekintélyét. A televízió nyolcvanas évekbeli abszolút térhódításával szemben azonban

⁵ Morgan-Shanahan, In: Angelusz-Tardos-Terestyéni 2007, 197.

⁶ Morgan-Shanahan, In: Angelusz-Tardos-Terestyéni 2007, 198.

az újságok nem voltak képesek harcra kelni, az internet robbanásszerű elterjedésével pedig már nem is próbálnak lépést tartani.

A 20. század második felének médiafejlődése különleges mérföldkövek és fantasztikus sikertörténetek sorát hozta el, a tévé felfutásával azonban olyan profitdimenziók jelentek meg a médiapiacra, amelyről a sajtócézárak korábban álmodni sem mertek. A sajtót felváltó média egész Földet átszelő dollármilliárdos üzletté vált, melyben a százaforduló globalizálódó világában sem technikai, sem nyelvi, sem földrajzi korlátok nincsenek már, így a piacok az egész bolygóra kiterjedtek, további profitlehetőségeket felszabadítva a világ vezető médiakonzernjei számára. A média jobban meghatározza a társadalmi gondolkodást, mint valaha, s tartósan meghatározó szocializációs szintté vált.

Disszertációm középpontjában annak vizsgálata áll, hogyan változik az újságírókép és médiaábrázolás az amerikai stúdiófilmekben a filmtörténet során az ötvenes évektől napjainkig. A mozi, mint a tömegszórakoztatás egy másik, a tévé mellett népszerű közege, a legfiatalabb művészeti ággént mintegy harminc évig kereste karakterisztikáját 1895-ös feltalálása után. A hangosfilm megjelenése áttörést hozott a filmművészetben, és a moziban rejlő pénzügyi lehetőségekben, nem véletlenül nevezték Hollywood aranykorának a harmincas évek filmgyártását. A második világháborút követően ugyan bekövetkezett a világ filmpiacának újrafelosztása, de a televízió negyvenes évek végi megjelenésével egy olyan új kihívás jelent meg a mozgókép számára, mely évtizedeken át okozott megoldhatatlannak tűnő problémát. Azért az ötvenes évektől napjainkig terjedő médiafilmeket vizsgálom, mert alapvető célom az elektronikus és írott sajtó alkotásainak egyidejű és együttes elemzése. A médiakép változása ugyanis a televíziózás megjelenésével és elterjedésével válik különösen érdekessé, mert az új tömegkommunikációs csatorna már alapfunkcióját tekintve is különbözik a nyomtatott sajtótól. Ez az eltérés az évtizedek során mind hangsúlyosabb lesz, s ettől válnak a tömegkommunikáció számára megvizsgálandó anyaggá a sajtófilmek.

A mozi születésekor a nyomtatott sajtónak szilárd és megalapozott hagyományai voltak, így azok történeteit a film határozottabban dolgozta fel. A kezdetben konkurensnek tekintett új médium, a televízió azonban új helyzetet teremtett, melyre tézisem szerint a film csak bizonyos távolságból tud érdemben reflektálni. Ez a kezdetben ambivalens viszony véleményem szerint hatvan éven keresztül nyomon követhető az újságírásról szóló amerikai játékfilmekben, s az ezzel kapcsolatban

felmerülő kérdések és a rájuk adható válaszok szerves részét képezik kutatásomnak. Így végső soron arra is választ keresek, hogy a film és az újságírás viszonya mennyire befolyásolja a társadalom, médiáról kialakított általános képét.

Vizsgálódásom elméleti szakaszában kezdetnek Richard R. Ness forrásműve jelentett támpontot, ám a mennyiségi eligazodáson túl más kutatási anyagokhoz hasonlóan ez a munka sem kínált fogódzót abban, hogy a filmek tükrökként működnek-e a médiajelenségek tekintetében, s belőlük levonhatók-e reális társadalmi következtetések, mennyire reprezentálják a média valóságát, vagy kritizálják azt? Ugyanakkor néhány film, mint a *Hálózat*, a *Gyilkos optika*, vagy a *Truman show* azt sugallja, hogy a filmek alkalmasint megelőlegezik a médiában bekövetkező változásokat, s ilyen összefüggésben a mozgóképek nemcsak, vagy nem tükrökként működnek. Az ötvenes évektől kezdődően valamennyi évtized mediaképét alapvetően határozzák meg az időszak médiaeseményei, melyek meglehetősen különböznek egymástól, s ennek megfelelően eltérő karakterisztikát kölcsönöznek az egyes koroknak. Tézisem szerint az adott médiatörténeti események alapvetően határozzák meg a filmek témáját, illetve nagyban befolyásolják azt, s ez szükségszerűen alakítja a disszertáció vázát. Úgy gondolom, el kell telnie bizonyos időnek, hogy a film elkezdjen reflektálni a médiumokat alapvetően befolyásoló, társadalomformáló eseményekre, mint például az új tömegkommunikációs eszközök megjelenése. Továbbá, az adott korban mindig azok a filmek dominálnak, illetve specifikusan jellemzik a tematikát, melyeket valamilyen releváns médiaesemény inspirált. Az amerikai társadalmat érintő, olyan meghatározó politikai történések, skandalumok, mint a Watergate-ügy, vagy a vietnámi háború nagyobb hatásúak a korszak filmjeiben, mint az egyedi események. Ezért vizsgálódásomban megpróbálok választ keresni arra, hogy a hollywoodi filmstúdiók a témaválasztásukban valóban az általánosabb, vagy az egyedi eseményeket preferálják-e jobban a filmkészítésben. Azt vizsgálom továbbá, hogy a folyamatosan nagy nyilvánosságot kapó negatív szenzációk és tragédiák hírmennyiségének változása, s az ezzel párhuzamosan pozitívan, vagy negatívan változó társadalmi média megítélés hatással van-e a gyártásra, s ha igen, mennyire befolyásolja az elkészült filmek számát.

Az eddig született elérhető tudományos kutatások, hat évtized médiaeseményei és száznál több, témába vágó film segít a válaszadásban.

1. Az ötvenes évek médiatörténeti változásai

Az ötvenes évek minden tekintetben a növekedés korszaka volt az USA-ban, mely korábban nem létező, vagy nem kapható termékek, szolgáltatások tömeges fogyasztásával párosult. Olyan, a fogyasztói társadalmat tipizáló, ikonikussá váló brandek kerültek a köztudatba, mint a McDonalds, a Barbie baba és Disneyland. Eközben a közeljövő médiáját átformáló, a sajtóélet számára új kihívást jelentő technikai találmány, a televízió népszerűsége rohamosan nőtt. A negyvenes évekbeli megjelenését követően a tömeges elterjedése az ötvenes években történt, s soha korábban olyan gyorsan találmány nem terjedt el a háztartásokban, mint a televízió. A számok nyelvén mindez azt jelentette, hogy míg 1946-ban csak mintegy 6.000 családnak volt tévéje, 1952-re már 17 milliónak, 1957-re pedig 44 millió amerikai háztartásban volt legalább egy készülék.⁷ A jelentősen duzzadó műsorkínálat már-már áttekinthetetlenné vált, s a virtuális univerzumban eligazodni segítő tévéújságból, a TV Guideből hetente nem kevesebb, mint másfél millió példányt adtak el, míg a népszerű tévésorozat, a *Szeretlek Lucy (I Love Lucy)* legnézettebb epizódját 44 millió néző követte nyomon egyszerre, melyet az ötvenes évek elején elkezdődött Nielsen-féle nézettségmérés hitelesített (1953).⁸ 1951-ben Harry Truman regnáló amerikai elnök beszédével megkezdődött a transzkontinentális műsorsugárzás, majd 1954-ben megjelent a képernyőn Joseph McCarthy szenátor és a tévé közvetítette az Amerika Ellenes Bizottság meghallgatásait. Ez volt a McCarthyizmus időszaka, a második világháború utáni kommunistaellenes hangulat kora, melyben a politikai tisztogatások és a feketelistázás erőteljesen csökkentette a producerek lelkesedését az olyan filmek készítésére, melyek korrump politikusokról és befolyásukat manipulációra használó nagyhatalmú üzletemberekéről szóltak. De nemcsak a kommunista-üldözés, hanem a (fekete és női) egyenjogúsági mozgalmak is terjedni kezdtek a köztudatban, s egy olyan infosztráda, mint a tévé, mindenféle hírek nyilvánosságot biztosított. Az ötvenes évek közepére a televízió a tömegmédia elsőszámú megnyilvánulási lehetőségévé vált, s egy átlagember többet töltött a műsorok fogyasztásával hetente, mint amennyit sajtótermékek olvasásával valaha, jelentős frusztrációt okozva az addig egyeduralgó nyomtatott újságírás számára. Miközben az emberek egyre nagyobb óraszámokban ültek a készülékek elé, életvitelükben egyre inkább normakövetővé vált az új

⁷ Silverberg 1958, 125.

⁸ Media History Project 1996-2007.

tömegkommunikációs eszköz, mely ábrázolásában bemutatta az ideális családot, szomszédokat, iskolákat, s általában az ideális világot, mely mindeközben csak részlegesen hasonlított a valós világra. Az új elektronikus médium a nyomtatott sajtóval szemben audiovizuális élményt kínált, mellyel olyan bennfentes érzést nyújtott a rádióval és újságokkal szemben, amelyre azok sosem voltak képesek. S miközben a fekete-fehér élmény esetleg csorbított a valóságosságon, az évtized közepére már megjelent a színes közvetítés is. Tévéorozatok, mint a *Lassie*, vagy a *Szeretlek Lucy*, varietéműsorok, mint az Ed Sullivan Show kínáltak követendő mintát az emberek tömegeinek. Az ötvenes évek közepétől valóságos tömeghisztériát váltottak ki a különböző kvízműsorok, melyek népszerűségének egy dicstelen botrány vetett méltatlan véget.⁹ Utóbbi különösképpen figyelemreméltó ügy, mivel a nézettség magasban tartása érdekében manipulálták a játék végeredményét.

A tévé marketingpotenciálját a negyvenes évek végére ismerték fel a hirdető, s a következő évtizedben már hatalmas mennyiségű reklám formájában igyekeztek fogyasztásra, vásárlásra ösztönözni a tévézőt: a Variety 1957-es felmérése szerint egy átlagos héten 420 reklámmal találkoztak az amerikai tévézők, mintegy 5 óra és 8 perc hosszban, az évtized végére pedig a tévé- és rádióhirdetések reklámbevétele meghaladta a 2 milliárd dollárt.¹⁰ Mindkét szám a tömegmédium kereskedelmivé és nagyüzemi üzletté válásáról árulkodik. Immáron nem volt kérdés: az elektronikus újságírást a profit határozza meg, a tévét azért találták ki, született meg és fejlesztették, hogy eladjon. Amit elad, az nézettség a hirdetőnek, s minél több a néző, annál több a reklámbevétel.

A televízió lassanként elszakadt a rádiós formától, egyre jobban kihasználva technikai adottságait, melyek a műsorok differenciálódásával, színesedésével párosultak, s lassan kialakultak a tévés erővonalak, melyekben a három pólust a sugárzás 99%-át lefedő három csatorna, az ötvenes évektől a kilencvenes évekig egyeduralkodó NBC, a CBS és az ABC jelentette.¹¹ Rohamléptékben fejlődött a tájékoztatás is: a hírműsorok egyszerű, s száraz felolvasásait a hírhez kapcsolódó, helyszínen rögzített felvételek színesítették; majd megjelentek az azonnaliság élményét kínáló, teret és időt legyőző élő közvetítések. Így történhetett meg, hogy Edward R. Murrow népszerű élő politikai-társadalmi rádióműsora, a *Halld most* (*Hear It Now*) is meghallotta az idők szavát, s átkerült az új médiumba (*Nézd most / See It Now*), új

⁹ A téma részletes tárgyalására az esetet feldolgozó 1994-es *Kvíz-show* című film kapcsán később térek ki.

¹⁰ Silverberg 1958, 125-164.

¹¹ McNeil 1996, 1143–1161.

pályára helyezte a tömegtájékoztatás fogalmát. Murrow műsora olyan korabeli nimbuszal dicsekedhetett, mely még – eredményesen – képes volt szembeszállni az elhatalmasodó és az egész társadalmat megosztó McCarthyizmussal is.¹² A politika már 1952-től belegyűrűzött a televíziós műsorokba, amikor első alkalommal készültek tudósítások a republikánus és demokrata elnökjelölti konvenciókról. Innen származik a műsorvezető (anchorman) kifejezés is, mellyel Walter Cronkite, a CBS riporterének Demokrata és Republikánus konvencióiról tudósító szerepét igyekeztek értelmezni.¹³ A tévé politikai megítélése azonban nem ekkor, s nem is a hírhedt McCarthy-műsor sugárzásakor változott meg gyökeresen, hanem az 1960-as elnökválasztási kampánykor, amikor bizonyítottan tévés szereplésével nyerte meg a választásokat a demokrata John F. Kennedy, a rádióban még jóval meggyőzőbb riválisával, a republikánus jelölttel, Richard M. Nixonnal szemben.

A televízió a rádió mellett a színháztól is sokat kölcsönzött, s az új médium aranykorának tartott ötvenes években nagy kritikai- és közönségsikert arattak a színpadról adaptált olyan kisrealista kamaradarabok, mint a *Marty* és a *12 dühös ember*. E két filmen keresztül tipizálható az ekkor készült igényes tévéfilmek zöme, melyek formája és stílusa később a mozikban is nagy sikert arat, hogy messzebb ne menjünk, a két említett alkotásból is ragyogó filmek készülnek a nagyvászonra: a *Marty* (r.: Delbert Mann, 1955) Oscar-díjakkal honorált klasszikussá nemesedett, a *12 dühös ember* Sidney Lumet által rendezett moziváltozata pedig minden idők legjobb filmjeinek listáján is előkelő helyen szerepel. A tévéfilm a színházból meríti a témát, a dokumentumfilmből pedig a formát. Valóságfeltáró funkciója, a szociális témák iránti érzékenysége, a mindennapokra való fogékonysága tömegeket szögez a készülékek elé, hiszen olyan dolgok láthatók-hallhatók, melyekről a nyilvánosság előtt addig nem beszéltek, s a szórakoztatásra specializálódott Hollywoodban száműzött kategóriába tartoztak. Az ötvenes években azonban a mozilátogatottság is hatalmasat esett, s ebben nyilvánvaló szerepet játszott az otthonülésre ösztönző tévékészülék. A mozi a negyvenes évek végétől hatalmas rivalizálást folytatott a tévével, melyet kezdetben technikai találmányok segítségével (szélesvászon, színes film, 3D), az „ilyet tévében sosem láthatsz” érzésével igyekeztek legyőzni, utóbb pedig alkalmazkodni kezdtek a tévé által generált új nézői szokásokhoz. Ebben nagy szerepe volt a John Cassavetes-féle New York-i iskola improvizáción alapuló, dokumentarista-realista, független

¹² A témáról részletesen írok az azt feldolgozó 2005-ös *Good Night, and Good Luck*. című film kapcsán.

¹³ Stephens 1998.

mozifilmjeinek is, a témaválasztásukban pedig úttörőnek nevezhetők az újságírói történetek.

1.1. Az újságíró-filmek átstrukturálódása

Az újságírók szerepének újradefiniálódása nagy kihívás elé állította a hollywoodi filmeket is. Az ötvenes években alapvetően kétféle irányba mozdulnak el a sajtóról szóló filmek, melyek közül az egyik inkább az állandóságot képviselő, hagyományos módszerekkel szórakoztató vonal, a másik pedig a tévében már sikerre vitt, a stúdiófilm-készítésből addig ismeretlen dokumentarista-realista irányzat. Műfajiság szempontjából az egyik pólusban a tradicionális hollywoodi zsánerek, a romantikus vígjátékok és melodrámák állnak, a másikon pedig a társadalmi drámák, melyek témájuknál fogva nem ritkán bűnügyi filmnek is tekinthetők. Pontosan utóbbi ellentmondásossága miatt az újságíró karakterek foglalkozása alapján kevésbé rendszerezhetők az ötvenes évek újságíró-filmjei. A bűnügyi tudósító, haditudósító, bulvárlap író, politikai újságíró, vagy sportriporter kategóriák a filmek többségében nem szolgálnak kielégítő definícióul, pontosabban nem foglalkozásukon van a hangsúly, még akkor sem, ha alapvető szakadék húzódik például a bulvárújságírók és oknyomozó újságírók között, s foglalkozásukból fakadó habitusuk predesztinálja őket eltérő cselekedetek végrehajtására.

A tévé hőskorában a tévés újságírásról szóló, a nyomtatott sajtó és a tévé eltérő ars poeticáját megfogalmazó filmek még nem készülnek, bár az új médium, mint hírközlő csatorna már megjelenik az alkotásokban. Időben még túlzottan jelenidejű, folyamatban lévő a változás ahhoz, hogy azonnal reflektáljanak rá a filmek, kellő időnek, távolságnak kell eltelnie ahhoz, hogy releváns mondanivalóval szolgáljanak a mozifilmek az átstrukturálódásra. Tematikailag a filmek többsége a sárga újságírással emlékeztető szenzációhajhász tájékoztatást preferálja, erre utalva számos filmben ismét visszatér a hagyományos és bulvár újságírás közötti konfliktus. A tévé az esetleges mozis ábrázolásokban vagy inkább csak vizuális elem, vagy tényközlésként szolgáló motívum, s csak a legkritikább esetben azonosítható a bulvármédiával. Az ötvenes évek újságíró-filmjeinek zöme a nyomtatott sajtó világában játszódik, pontosan kiérezve belőle a változás szelét – még ha erre konkrét utalás nincs is, vagy nem a tévét teszik felelőssé a negatív változásokért – melyet a valóságban a kisképernyő megjelenése idézett elő.

A szenzációhajhász újságíró szinte változatlan karakterrel továbbra is népszerű szereplője volt a romantikus vígjátékoknak, melyekből vajmi keveset tudott meg a néző a lapírás valódi folyamatáról és természetéről, s benne a romantikus szcena mellett mellékes volt a szereplők foglalkozása, inkább csak adalékul, egzotikumként tálalva azt, vagy ürügyül szolgálva az alapszituációhoz, illetve a helyzetkomikumokhoz.

Egy másik törekvés egyre inkább a cinikus, munkájába belefásult, törtető újságíróábrázolás felé mozdult el, melyben erkölcstelen, gátlástalan riporterek tesznek tönkre életüket saját karrierjük érdekében. Befolyásuk latba vetése gyakran saját, kiszámítható életük fenntartására, a változatlanság illúziójának rögzítésére szolgál (*A siker édes illata /Sweet Smell of Success*, r.: Alexander Mackendrick, 1957/). Ezekben az újságíró-filmekben érezhetően instabillá válik az addig kiszámítható világ. A harmincas-negyvenes évek cinikus zsurnalisztája az ötvenes évekre idegenül mozog az általa addig oly ismertnek hitt világban. Ahogy a valóságban a tévé formálja a világot, addig a filmen ez még explicit módon nincs kimondva, de az újságírót érezhetően nyugtalanítja valami, amire reagálnia kell, s általában rossz döntéseket hozva omlik össze addig gondosan egybetartott élete. Az újságíró ezekben a filmekben kivétel nélkül veszít, mely gyakran fizikai megsemmisülésével is párosul.

Ennek az irányzatnak gyakran kifejezetten dokumentarista megnyilvánulásai is születnek, melyekben – gyakran újságírók által rögzített – megtörtént eseményeket adaptálnak vászonra, többé-kevésbé szöveghűen és tényszerűen, a rendező legfőbb feladata pedig szerzőiség segítségével a hitelesség megteremtése. Az ezirányú filmi kísérletek váltják ki a legtöbb vitát az ötvenes-hatvanas években, s ezek a filmek fogják a követendő mintát szolgálni a kilencvenes évek újrealista törekvéseinek (mind tartalmi, mind formai szempontból).

1.2. Újságírók romantikus kontextusban

Az ötvenes években továbbra is népszerű a romantikus vígjátékok médiakontextusba helyezése. Ezekben a filmekben a romantikus szcena mellett mintegy mellékes a főszereplők foglalkozása, ám a cselekményszervezésben gyakran szerepet kap az a dilemma, hogy az újságíró hogyan választ a foglalkozása és a magánélet (=szerelem) között. Mivel ezen filmek nagy része happy endre van kárhozthatva, ezért a sajtómunkás mindig visszakozik a románc bulvárcímlapokon való tönkretételétől.

Ez történik például a *Római vakációban* (*Roman Vacation*, r.: William Wyler, 1953), melyben Audrey Hepburn egy távoli ország trónörököséként utazik Olaszországba nyaralni, majd megunva az uralkodói életet elszökik, hogy inkognitóban fedezze fel a romantikus itáliai fővárost. Egy amerikai újságíró azonban felismeri, s titokban tartva a szenzációt, élete sztorijaként szeretné a bulvárlapok címlapjára repíteni a csapodár hercegnő kilengését. A kettejük között szövődő románc hatására azonban meggondolja magát, s bár szerelmük – az osztálykülönbségek miatt természetesen – nem teljesezhet be, a romantikus főhős mégis lemond élete élményének világgá kürtölésétől.

Bár a *Római vakációban* a társadalmi különbségek más – meglehetősen egyedi – szinten merültek fel, a hollywoodi romantikus vígjátékokban gyakran fogalmazódik meg az újságírók iskolázottságának kérdése, mely a korabeli újságírás egyik legelevenebb problémája. Az ötvenes évek újságíróinak többsége a szerkesztőségben, s a munkavégzés során sajátította el a foglalkozás fortélyait, újságíróiskolák ekkor még nem léteztek, s felsőoktatásban nem tanították a szakmát. A filmek ebben a témában is afféle feszültségszabályozóként viselkedtek: gyakori ellentétként jelenik meg a kisvárosi iskolázatlan, ám a szakmát kisujjában hordó profi és az iskolapadban kiművelt nagyvárosi öltönyös pályakezdő. Számos filmben az intelligencia, a tudás fokmérője a zurnaliszta, az átlagosnál nagyobb általános műveltséggel, választékos beszéddel és viselkedéssel. A *nagy riport* (*Teacher's Pet*, r.: George Seaton, 1958) című romantikus vígjátékban egy iskolázatlan szerkesztő kifejezetten ellenzi az újságírás egyetemi oktatását, s kelleetlenül fogadja, hogy egy professzorasszonynak kell segédkeznie egy médiakurzus megtartásában. Hirtelen ötlettől vezérelve inkább diáknak adja ki magát az egyetemen, s állandó konfliktusba keveredik a nővel. Később kölcsönösen elkezdik a másik munkáját tisztelni, majd szerelemre lobbannak egymás iránt.

A *Born Yesterday* (r.: George Cukor, 1950) történetében egy hulladékfeldolgozásból meggazdagodó faragatlan férfi Washingtonba megy saját bevallása szerint is buta menyasszonyával, hogy egy befolyásos politikust korrumpáljon saját üzleti előmenetele érdekében. A közéletben vállalhatatlanul viselkedő hölgyet egy politikai újságíró gondjaira bízva, hogy tudást és etikettet csepegtessen belé. A bárdolatlan természet mögött persze csavaros észjárás bújik meg valójában, s miközben a szőke hölgy számára kinyílik a tudás univerzuma, s rájön vőlegénye piszkos játékaiba, egyúttal szerelembe esik mentora iránt. A *formatervezett nő* (*Designing Woman*, r.: Vincente Minelli, 1957) is másságról, annak elfogadásáról beszél. Egy divattervező nő és egy sportújságíró gyors románcot követően összeházasodnak, majd közös együttélésük során kiderül, hogy szinte semmit nem tudnak egymásról, s különböző életvitelük állandó konfliktusokat szül. A boldog közös élethez mindkettejüknek kompromisszumokat kell hozniuk.

A romantikus narratívában gyakran posztháborús traumák is feloldásra kerülnek, mely a háború feldolgozásának egy szentimentális módja. A *Here Comes the Groom* című musicalben (r.: Frank Capra, 1951) egy haditudósító francia árvákat fogadna örökbe, de megtudja, hogy ezt nem teheti meg, amíg nincs felesége. Menyasszonyjelöltjét azonban még el kell csábítania egy másik vőlegénytől, s minderre öt nap áll rendelkezésére. A *Little Boy Lost*ben (r.: George Seaton, 1953) egy párizsi haditudósító feleségül vesz egy francia nőt, aki a németek áldozata lesz a második világháborúban. A háború után árvaházba került és sosem látott fia felkutatására indul. 1949-ben Hongkongban a kínai kommunista forradalom idején játszódik a *Love is a Many Splendored Thing* (r.: Henry King, 1955), melyben egy házasság külföldi tudósító beleszeret egy helyi doktornőbe, de szerelmük beteljesülésében a háború, a faji különbözőségek és a férfi házasság mivolta egyszerre jelent akadályt.

1.3. Újságírók a szervezett bűnözés ellen

Érdekes színfoltként az ötvenes évek elején rövid reneszánszukat élik a bűnügyek felgöngyölítésével foglalkozó szerkesztők és újságírók, ám ennek oka szintén prózai, s az életben keresendő. 1950-ben Carey Estes Kefauver szenátor vezetésével megalakult a szervezett bűnözés elleni bizottság, s ez a testület többszáz tanút, többségében bűnözőket hallgatott ki, s nem egy politikai karriert is romba döntött. A Bizottság működése filmek készítését is inspirálta, melynek köszönhetően azokban

többször összefogott a különleges ügynök és az oknyomozó újságíró. Ilyen volt a *The Turning Point* (r.: William Dieterle, 1952) melyben egy cinikus újságíró egy idealista ügyésszel küzd a városi bűnbandák felszámolásért. A történetet bonyolítja, hogy az újságíró rájön, az ügyész apja is sáros, ám megkímélendő, visszatartja az információt. A *The Sell-Out* (r.: Gerlad Mayer, 1952) is korrupcióról szól, s benne egy helyi újság hadat üzen a korrupciónak, melynek kiadója rájön, hogy saját unokaöccse is érintett a vesztegetésekben. A *The Captive City* (r.: Robert Wise, 1952) egyenesen féldokumentarista módszerekkel mutatja be egy kisvárosi szerkesztő és egy helyi nyomozó szervezett bűnözés elleni összefogását, s a filmben feltűnik maga a szenátor is.

1.4. Újságíró-filmek a dokumentarizmus-realizmus útján

Mint ahogy az előzőekben látható volt, a romantikus vígjátékok nem kívántak megfelelni a valóságnak, bennük sokkal inkább a hollywoodi meseszerűség, a csodavárás motívuma dominált. Témáik is afféle csacsкасágoknak tűntek az olyan fajsúlyos kérdések mellett, mint a halálbüntetés, politikai korrupció, vagy létbizonytalansági kérdések. Ennek a szemléletmódbeli változásnak átmenetet biztosít az ötvenes évek, melyben gyakorlatilag fokozatosan érhető tetten a téma átstrukturálódása. Az évtized elején még dominálnak azok a filmek, melyekben a szenzációhajhászás, a nagy példányszámú értékesítés az események mozgatórugója, viszont a korábbi évtizedek filmjeivel ellentétben az antagonista bűnhődik erkölcstelen magatartása miatt. A filmben érdekes reflexióként fogalmazódik meg, hogy a hidegháború társadalmi frusztráltságot okozó, a McCarthy-korszak kommunistaellenes megfélemlítő közhangulata közepette mekkora bizalmatlanság bontakozik ki az újságírókkal szemben. Még a romantikus filmek protagonista újságírója is gonosz gondolatokkal kezd bele témavizsgálódásába, de ott a tisztább gondolatok, a magasztosabb célok (boldogság, szerelem) felülemelik az újságírót a – mint a mozik többsége magyarázza – szakma által elvárt aljasságon és alantasságon (a *Római vakáció* újságírója is képes nemet mondani a szerkesztőnek a hírnévre, helyette a szerelmet választja).

A komorabb hangvételű, társadalmi rezdülésekre fogékonyabb drámákban nincs megváltás, nincs az a szerelem, vagy magasztos eszme, mely visszafordítja az újságírót a purgatórium felé vezető úton. A zszurnaliszták ezekben a filmekben elkárhozottak,

csak még nem tudnak róla, s a vezeklés egyetlen módja a pusztulásuk, mellyel önnön akaratuknál fogva tüntetik el magukat a társadalomból, ezzel is elősegítve annak megtisztulását. A filmek ebben a témában kifejezetten borúlátók, nem érzékeltetnek semmiféle lehetőséget a változásra. Nincs opció, mely az ilyen mélyen romlott lelkű embereket megjavítsa (akár szerelem, akár egy szemfelnyitó tragédia, vagy egy átnevelő szanatórium), karakterük eleve pusztulásra van ítélve, amely ha nem is fizikai megsemmisüléssel, de erkölcsi, lelki izolálódással, a teljes elmagányosodással jár.

A *Scandal Sheet*ben (r.: Phil Karlson, 1952) egy erkölcstelen, szexre és erőszakos hírekre specializálódott bulvárszerkesztő megöli korábban elhagyott feleségét, majd megbízza egy fiatal riporterét, hogy tudósítsa az eseményeket, mellyel akaratán kívül katalizátora lesz saját bukásának.

A *The Great Man* (r.: José Ferrer, 1956) című alkotásban egy rádiós újságíró azt a feladatot kapja, hogy megemlékezzen egy népszerű rádiós műsorvezetőről, akit milliók hallgattak. Miközben a nagyszerű ember háttérét, múltját kutatja, kiderül, hogy a férfi nem is volt olyan nagyszerű, sőt mindennek éppen az ellenkezője igaz: bárkit elgáncsolt, aki útjába állt karrierjének. Az újságíró konfliktusba kerül az exmenedzserrel, hogy nyilvánosságra hozza-e az igazságot, aki természetesen védené egykori ügyfele makulatlanságát. Az újságíró lagymatagon próbálkozik az igazság érvényesítésével, majd csendben elbukik, s az idol megmarad az örökkévalóságnak.

Vizsgálódási szempontból kétségtelenül sokkal érdekfeszítőbbek azok az innovatívabb, összetettebb újságíródrámák, melyek gyakran moralizálnak, egzisztenciális kérdések sokaságát vetik fel, s tényfeltáró szándékuk akkor is figyelemreméltó, ha többségük elvész a megtörtént események és a hollywoodi történetmesélési kényszer (fikciógyártás) kuszaságában.

Az *Annál súlyosabb a bukásuk* (*The Harder They Fall*, r.: Mark Robson, 1956) az újságja megszűnése miatt állását veszített sportújságíróról szól, akit felbérelnek, hogy legyen egy dél-amerikai bokszoló sajtója. Hamarosan kiderül, hogy az égimeszelő férfi teljesen tehetségtelen a bokszhoz, s csupán pr-ral és megvesztegetésekkel lehet a karrierjét egyengetni. A sajtós a pénzért minden kapcsolatát bevetve felépíti az ökölvívó imidzsét, ám végül megszólal a lelkiismerete, lemond a pénzéről, hazajuttatja a kiábrándult bunyóst, majd leleplező cikksorozat írásába kezd.

A film az egykori olasz ökölvívó világbajnok Primo Carnera életének fiktív feldolgozása, akinek az utókor szerint a meccseit szinte kivétel nélkül megbundázták. Az *Annál súlyosabb a bukásuk* közvetve szól az újságírói erkölcsről és etikáról, lévén

főszereplője egy kiugrott újságíró, de a szakmát érintő kiritikai megállapítások zöme illeszkedik az ötvenes évekbeli újságíró tematikájú filmek sorába. A szakma elsorvadásáról és a szakmai elhivatottság eltűnéséről is beszél a zszurnaliszta, amikor azt mondja, hogy „egy újság csak megélhetés, nekem bankszámla kell”, s amikor megkérdezik tőle, hogy „miért kell hazudnunk?”, szembrebbenés nélkül azt válaszolja: „reklám”. Az újságírók sosem látott mélységekbe süllyedtek szakmailag, s hanyatlásukra szimbolikusan értelmezhető a film címe is. Amikor pedig a film végén megszólal az újságíró lelkiismerete, s úgy dönt, hogy a nyilvánosságához fordulva mindent bevall, cinikus megállapítások érik. „Ki fogja elolvasni? Az emberek a tévé előtt ülnek, nem olvasnak.” S bár a munkanélküli újságíró a remény sugallatával kezd bele otthonában a leleplező cikk írásába, erkölcsi győzelme teljességgel vitatott, s a szavak súlya még a stáblista alatt is visszhangzik. A kijelentés az elsők között hangzik el az ötvenes évek filmjeiben, amikor a nyomtatott sajtó válsága közel sem érte el azt a fokot, melyet évekkel, évtizedekkel később kell elszenvednie. S még egy gondolat a tévéről: a film egy szereplője egy sportműsort vezető tévériporter, akinek a szakmabeliek adnak a szavára, így az első vesztegetést követően őt kéri fel döntőbírónak. Ez a gesztus kétségtelenül az elektronikus médium hitelességének szimbóluma, melyen már ekkor repedések jelennek meg azzal, hogy a riporter zsarolhatóvá válik, s asszisztál a sajtós kérésére a csaláshoz. Egy másik jelenetben a tévé aranykorának dokumentarista stílusára és szociális érzékenységére kapunk példát: a sportriporter műsorában elfeledett, kiégett ökolívókat szólít meg, s egyik interjúalánya egy reményvesztett hajléktalan, nagyothalló, már-már gyengeelméjű afroamerikai férfi. Miközben a történet szempontjából érthető üzenetet fogalmaz meg a képsor a profi ökolívás kegyetlenségéről, a tévé és a mozifilm realizmusra való törekvésének kifejező snittjét is felfedezhetjük a kockákon.

A siker édes illata talán az egyik legradikálisabb állásfoglalás az ötvenes években az újságírókkal szemben. Főszereplője egy bulvárrovat vezetője, aki kapcsolatait és sajtósát használja fel, hogy tönkretégye húga szerelmét, akit rangon alulinak talál a lány számára. Zsarolások és egyéb piszkos ügyek révén egy rivális lapban elterjeszti róla, hogy kommunista, ezzel elriasztva a lányt a kapcsolattól. Bár a terv átmenetileg működik – a hűg szakít barátjával – utóbb kiderül az ármánykodás, s az asszisztensében csalódott gátlástalan újságíró nemcsak kollégáját veszti el (akit felad a rendőrségnek), hanem testvérét is (aki megtagadva bátyját visszamegy a barátjához), teljesen elszigetelődve az emberi kapcsolatoktól.

A történet Ernest Lehman egy 1950-ben a Cosmopolitan Magazinban közölt cikkéből származik,¹⁴ s saját tapasztalatain alapszik abból az időből, amikor Irving Hoffman, befolyásos New York-i sajtóügynök és a Hollywood Reporter újságírója asszisztenseként dolgozott.¹⁵ A főszereplő újságíró karakterét egyértelműen a legendás Walter Winchellről mintázta, a pletykarovat kitalálójáról, aki befolyásosabb volt, mint az elnökök, akit az író-forgatókönyvíró Michael Herr nemcsak demagóg újságírónak titulált, de egyben a kor legbefolyásosabb és híresebb emberének egyaránt.¹⁶ Winchellt – akit a harmincas években ötven millió ember (a felnőttlakosság 2/3-a) olvasta és hallgatta – a modern bulvárújságírás atyjának is tartják, pontosan olyan ember volt, amilyennek leírták, vagy talán még rosszabb, s a filmmel ellentétben sosem szigetelődött el a társadalomban.

A film a bulvárújságíró karakterén keresztül kifejezetten negatív aspektusba helyezi az újságírókat, akik szuper antagonistaként csak rosszra használják kapcsolatrendszerüket, hatalmukkal sakkbán tartják még a befolyásos politikusokat is, kivívva a teljes társadalom közutálatát. Bulvárújságíróként „megszégyenítik a szakmát”, a „nemzet szégyenei” vetik a szemükre, hozzátevé, hogy „bármit kinyomtatnak, hogy megtöltsék a napi szemetüket.” *A siker édes illata* arrogáns újságírói lelketlenül gázolnak át életeken, karrieren, kapcsolatokon, embereket zsarolnak meg, s viselkedésük egészében olyan, amellyel egy újságíró egy perc alatt elveszíti kreditibilitását, s elszigetelődik a szakmán belül. Mégis, a filmi valóságban csak az okozza vesztüket, amikor saját vérük ellen fordulnak, ám bűnhődésük akkor annál nagyobb lesz. Fizikai börtön, vagy a lélek bebörtönzése, egyaránt kifejező büntetés egy emberi kapcsolatokból és kommunikációból élő ember számára. A film – mely korában elutasításra talált túlzottan sarkos megállapításai miatt – valóságában a rossz elnyeri méltó büntetését velejéig gonosz viselkedése miatt.

Hasonlóan keményen fogalmaz és költői igazságot is szolgáltat az *Ace in the Hole* (aka *The Big Carnival*, 1951) című Billy Wilder-film. A gonosz riporter az újságíró-történet egyik legkegyetlenebb karaktere, aki annyira áhítozik a hírnévre, olyannyira ambíciózus, hogy saját dicsősége érdekében képes tragédiát okozni.

¹⁴ Az eredeti címet megváltoztatta a szerkesztő (Meséld el holnap!-ra), mert az angol címben szereplő, meglehetősen pejoratív, és a magyar fordításban elvesző 'smell' (mely jelent illatot is ugyan, de inkább szagot, bűzt) kifejezést nem akarta használni.

¹⁵ Kemp 1991, 141.

¹⁶ Kashner 2000, 416-432.

A filmet ugyancsak megtörtént események ihlették: Merítették egyrészt William Floyd Collins tragédiájából, másrészt Kathy Fiscus balesetéből. Floyd Collins neves barlangász volt, aki 1925-ben csapdába került 17 méterrel a földfelszín alatt egy barlangban. Mentési kísérlete az első országos sajtószenzáció volt a Titanic 1912-es elsüllyedése óta, ám az expedíció végül több mint két héttel a baleset bekövetkezte után kudarcra végződött, Collins már halott volt, mire rátaláltak. 1949-ben egy három éves kislány, Kathy Fiscus beleesett egy kútba, s 132 önkéntes 49 órán keresztül küzdött kiszabadításán, miközben 5000 bábmészködő várta a helyszínen a fejleményeket. A kislányt végül csak holtan hozták a felszínre, s a tévétörténeti eseményt rögzítette a tévé őskorában a los angelesi KTLA-Channel 5 csatorna.

Az *Ace in the Hole* a tragikus baleseteket újságírói gonoszsággal tetézi: a történetben a barlangba szorult férfit 12-18 órás mentéssel ki lehetne szabadítani, de a New Yorkból egy kisvárosi újsághoz kiszoruló zurnaliszta élete sztoriját és a vissza nem térő lehetőséget látja a publikációs lehetőségben, így a korrupt seriffel karöltve egy napokig tartó mentési metódusra beszél rá a mérnököt, e módszerrel tartósítva az országos médiában a szenzációt. A kizárólagos tudósítással szerzett hírnév mellett emberek ezrei is elzarándokolnak a helyszínre, valóságos parádét kerekítve a baleset környékéből. A férfi állapota azonban válságosra fordul, majd meg is hal, a büntudattól hajtott újságírót pedig az áldozat neje halálos késszúrást ejt rajta. „A rossz híreket a legkönnyebb eladni. A jó hírek nem hírek” – oktatja a poros kisváros kezdő fotóriporterét a nagyvárosi újságíró, aki nem képes azonosulni a szerkesztőség falára kitett ósdi hímméssel, mely azt mondja „Mondd az igazat”. „Nem idézem elő a dolgokat, csak megírom őket” – vallja szerkesztőjének, de amikor véletlenül ráakad a nagybetűs témára, hamar rájön, hogy csak akkor profitálhat belőle, ha maga irányítja a dolgok alakulását. A klasszikus újságírói erények ütköztetése igen szegényes, ugyanis a férfi fináléban bekövetkező haláláig gyakorlatilag nincs opposícióba helyezve törtető, erkölcstelen magatartása. Koros szerkesztőjének vérszegény érvelése elhal a meggyőző, agilis férfi riposztjaiban, a becsületesség és alázat oldalán nincs igazi érv, mert nincs mellé állítható karrier, hírnév és pénz. A szenzációhajhász újságírás azonnalísága, üressége azonban kézzelfoghatóvá válik, még akkor is, ha a film némiképp naiv befejezése nem is szükségszerűen feloldás egy ilyen mélyen aljas tett büntetésére, ám a Production Code¹⁷ értelmében a gonosznak ekkor még bűnhődnie kell, így az

¹⁷ Az 1930 és 1968 között Amerikában érvényes cenzúraszabályzat.

élethosszig tartó, marcangoló büntudat helyett halállal lakozik a riporter. Néhány évvel később *A siker édes illatában* a bűnhődés sokkal hosszabb ideig tartó és fájdalmasabb a gyors halálnál. Az *Ace in the Hole* azonban egy lépéssel továbbmegy a korabeli újságíró-filmeknél, s a riporterek mellett meglehetősen kritikával illeti a szenzációra éhes közvéleményt is. Kezdetben az első turisták még csak érintőlegesen érkeznek a helyszínre, útban célállomásuk felé, mert értesültek a rádióból a történetekről. Később aztán a menetrendszerinti buszjáráttal már tömegesen érkeznek a katasztrófaturisták, majd néhány jelenettel később már azt láthatjuk, hogy egy egész vidámpark települt rá a bémésködők ezreire. Amikor pedig az újságíró bejelenti a balesetet szenvedett férfi halálát, a vurstli hangja nyomja el hangosbeszélőjét, s emberek tucatjait látjuk, amint vidáman ülnek a körhintán. A keresleti-kínálati görbe találkozik a tragédia helyszínén, a társadalom is hibás a sajtó rossz irányba fordulásáért.

A moralizáló dokumentarista-realista példafilmekek közül kétségtelenül legidevágóbb az *Élni akarok* (*I Want to Live*, r.: George Seaton, 1958), mely a hírhedt Barbara Graham-ügy – saját bevallása szerint – hiteles krónikása kíván lenni. Bár a film prologusa és epilógusa is hangsúlyozza, hogy az események úgy történtek meg, ahogy a filmben láthatók, külön kiemelve a cselekmény ténszerűségét, többen – köztük a Los Angeles Daily Mirror riportere, a Graham-tárgyalást végigkövető és tudósító Gene Blake is – a halálbüntetés elleni propagandának minősítette az alkotást; kiemelve, hogy bár az elkészült mozi kiváló alkotás, ám a valóságtól eltér abban, hogy ártatlannak állítja be a bizonyítékok alapján kétségtelenül bűnös nőt.¹⁸ Barbara Graham 1953-ban többedmagával rablógyilkosságot követett el, majd letartóztatásuk után nagy nyilvánosságot kiváltó per kezdődött, melyben a nő ugyan végig ártatlanságát bizonygatta, de korábbi bűncselekményei, hamis tanúzása, s ellentmondásos bűncselekményei miatt a sajtó, s rajta keresztül a közvélemény is ellene fordult. Graham szerint – az ellen felhozott meggyőző bizonyítékok mellett – éppen ez befolyásolta az esküdszékét, amely bűnösnek találta, s gázkamrában történő kivégzésre ítélte. A történet filmfeldolgozása a Pulitzer-díjas újságíró Ed Montgomery újságcikkei és Barbara Graham levelei alapján készült, s benne a jelentéktelen bűnök sorát elkövető, meggondolatlan nőt kétségtelenül áldozatként, a média áldozataként állították be. „Rajtam csámcsogott a főcímekben! Az esküdszéknek nem kellett mást tennie, csak benyelnie!” – fakadt ki a Montgomeryt alakító újságíró ellen Graham egy jelenetben,

¹⁸ Blake 1958, 14.

aki kétségtelenül először némi előítélettel, s felszínesen ítélkezve folytatja a hangulatkeltést a nő ellen, majd később megváltoztatja álláspontját, s megpróbálja megmenteni a gázkamrától. Hezitáló és bizonytalan a magatartása az utóbb az igazság harcosaként kudarcot valló újságírónak, aki a film végére bevallja, hogy súlyos hibát követett el, de a közönség azzal az el nem múló érzéssel távozik a nézőtérről, hogy ha a férfi jobb újságíró lett volna – s nagyobb érdeklődést tanúsít az igazság iránt a hangzatos főcímeknél –, akkor a nő még mindig élne és szabad lenne.

A film legérzékletesebb jelenete kétségtelen a záróképsor, amelyben a hallókészülék segítségével halló újságíró, értesülve a kivégzésről, kikapcsolja készülékét, s némacsendben vezet el, kétségek között hagyva a nézőt.

1.5. Törekvések az újságírás természetének ábrázolására

Az ötvenes évek társadalmi-politikai-gazdasági változásairól szólnak a dokumentarista-realista megközelítésű, megtörtént esetek alapján készülő drámák, ám ezek a filmek csak közvetve beszélnek az újságírói munka gyakorlatáról. Többségükben ugyan felskiccelik a bulvárújságíró jellemének főbb vonásait, némelyikben rövid pillanatokra egy szerkesztőségbe is betekintést kapunk, ahol esetenként emberek sűrögnek-forognak, ám az újságírás, mint szakma hétköznapijai ezen alkotások alapján ismeretlenek maradnak a néző számára. S azt se feledjük el, hogy a romantikus vígjátékok elnagyolt karaktereit leszámítva a filmek többsége lelketlen antagonistaként, vagy egyszerű vesztésként ábrázolja az újságírókat az ötvenes években.

Az évtizedben az újságíró-filmek történetében a hitelességre való törekvés jegyében először tesz maroknyi alkotás kísérletet a lapírás természetének valódi bemutatására. Közülük is a legsikerültebb a *Deadline U.S.A.* (r.: Richard Brooks, 1952), mely megkongatja a vészharangokat a hagyományos lapírás felett. A *Deadline U.S.A.* abban a korban készült, amikor a tévé elterjedőben volt, s még nemcsak szórakoztató eszközként, hanem hírforrásként is elfogadott volt. A mozi egy nagyvárosi lap, a *The Globe* utolsó napjait mutatja be, s arról szól, hogy az ott dolgozó emberekre hogyan hat a küszöbön álló bezárás. A lapot a tulajdonos örökösei eladták a rivális újságnak – aki várhatóan kivezeti a piacról azt –, egyedül a tulajdonos özvegye szimpatizál a túléléssel, de a fennmaradáshoz kevésnek bizonyul ereje. Bár a film újságíróinak teljesen kilátástalanná vált az élete, mégis az utolsó pillanatig dolgoznak, mert a lapnak meg kell jelennie, s hozzáállásukkal a maximális szakmai elhivatottságot hirdetik: „amíg a lap

nem szűnik meg, tényeket közlünk, félelem, becsvágy nélkül, ahogy eddig is tettük” – s egyetlen újságíró sem hagyja el a szerkesztőséget az újság utolsó két hetében. „81 dollárom van a bankban, elvesztettem két férjet, s két-három gyereket szülhettem volna. A legszebb 14 évemet adtam az újságnak, mindenről tudósítottam áramütéstől a szerelmi fészek feldúlásáig, de sosem láttam Párizs, s be kellene tömni a lyukas fogaimat, mégsem csinálnék semmit másképp – vallja egy középkorú újságíró az újságírás ars poeticáját a film egyik legemelkedettebb jelenetében. Ám véleményével nincs egyedül. A film főszerkesztője is legalább ennyire elkötelezetten vall a lapírásról, s így biztat egy pályakezdő fiatal: „Újságíró akar lenni? Adok egy tanácsot. Soha ne változtassa meg az elképzelését. Lehet, hogy nem a legrégebbi foglalkozás, de a legjobb”. Hollywood nem gyakran fogja meg jobban az újságírás lényegét, vagy ábrázolja hitelesebben a szakmát, illetve az újságíró karaktert az amerikai életben.

A főszerkesztő erőteljesen szembehelyezkedik a bulvárújságírással is, s a megváltozó olvasói szokásokról cinikusan így vall: „már nem elég csak híreket adni nekik, képregényeket, játékokat, kirakóst akarnak. Horoszkópot, lovi tippeket, recepteket, álomfejtést. S ha ezek után véletlenül az első oldalra tévednek, bulvárhírek...” Ugyanakkor az újságírást még mindig előbbrevalónak tartja, legyen bármilyen bulvár, s tisztában van a borús jövőképpel: „csak a sárga újságírásnak van jövője, bár nem igazi újság, de munkát ad az embereknek.”

A klasszikus szerkesztőségi munka megidézése mellett a hírlapírás szabályai is megfogalmazódnak, melyek között a legfontosabb a tényközlés és objektivitás mindenhatósága. „Nem detektívek vagyunk, s nem is a kereszteslovag bizniszben utazunk” – mondja a főszerkesztő az egyik jelenetben, mintegy ellentmondva annak a két népszerű irányzatnak, mely az elmúlt évek újságíró-filmjeit olyannyira jellemezte. Az újságíró feladata a hírközlés és tájékoztatás, s munkája során ennek megfelelően nem dolga bizonyítani egy vádlott bűnösségét egészíti ki az előző gondolatot, aláhúzva egyszersmind a napilapok legfontosabb funkcióját, s az újságíró objektivitásának fontosságát. A *Deadline U.S.A.* kétségtelenül az újságírók működésének egyik legkifejezőbb alkotása, mely kendőzetlenül, némiképp romanticizálva ugyan, de őszintén beszél a szakma előnyeiről és hátulütőiről.

Hasonló szándékkal, ám kevesebb sikerrel próbálkozott hasonló dokumentarizmus a -30- (r.: Jack Webb, 1959) című film, mely már címében is az újságírásra utal: a zurnaliszták az angolszász hagyományokban ezt a szimbólumot írták cikkeik végére,

ami „cikk vége” jelentéssel bírt.¹⁹ A forgatókönyvet William Bowers, egy egykori újságíró készítette, talán emiatt is kifejezetten életszerű a film atmoszférája. A történet egy fiktív Los Angeles-i újság egy átlagos napjáról szól, s a néző szeme előtt bontakozik ki, hogyan készül el a következő napi kiadás.

Az ötvenes évek változásainak és filmi ábrázolásainak függvényében láthatóvá vált, hogy a tévé, mint új médium megjelenése mind a szakma, mind az újságíró-filmekben visszafordíthatatlan változásokat idézett elő. Míg a sajtóban ezek a változások nem egészen egy évtized alatt átrajzolták az erőviszonyokat és megváltoztatták a nyilvánosság médiafogyasztási szokásait, addig a folyamat a filmen lassabban éreztette hatását. Talán első alkalommal a filmtörténetben a mozi nem tudott mit kezdeni az új találmány rakétaszerű berobbanásával, sem váteszi, sem utópikus módon nem vizionálta lehetséges helyét Hollywood. Sokkal inkább fenntartásokkal és bizonytalansággal vegyes gyanakvással szemlélte a változást, ami közvetve érezhető ki az újságíró-filmekből. A filmi valóságban megbillen az addig oly stabil világkép, a bizonytalanság kézzelfoghatóvá válik a filmekben, ám a hangsúlyok eltérő helyekre kerülnek. Hol egzisztenciális, hol morális, hol szó szerint fizikai az instabilitás. Újságok szűnnek meg (*Deadline U.S.A.*), újságírók szigetelődnek el a társadalomban, s veszítik el kiemelt státuszukat (*A siker édes illata*), emberi életek kerülnek veszélybe, melyek nem ritkán egyenesen a fizikai megsemmisüléshez vezetnek (*Ace in the Hole*, *The Turning Point*).

A mozi tévével szembeni kezdeti fenntartása mindazonáltal a két médium rivalizálásában keresendő. Mivel a mozi kezdetektől fogva lehetséges konkurenciaként tekintett a tévére, s mindent elkövetett, hogy másnak, jobbnak láttassa magát az emberek szemében, ezért amíg tehetett (amíg a tévé nem kapott visszavonhatatlanul meghatározó szerepet a társadalom mindennapjaiban), a játékfilmekben Hollywood ignorálta még a létét is. Az évtized második felére azonban ez a struccpolitika már nem volt tovább tartható, s ekkortól a tévét, ha megjelent a vásznon, elsősorban pejoratív kontextusba ágyazva ábrázolták. Az *Élni akarok*-ban érzéketlen médiumként láthatók a képbevágásokban, az Annál súlyosabb a bukásukban a nézőket megbabonázó, népbútító eszközként definiálják. Ilyen fáziskésés a médiatörténeti változásokkal kapcsolatban nem lesz tapasztalható a következő ötven évben. Hollywood azonban minden szándéka

¹⁹ Kogan 2007, 39.

és törekvése ellenére elveszti szórakoztatási monopóliumát az évtized végére, s ezt belátva, a hatvanas évektől már a tömegkommunikáció egyenrangú szereplőjeként tekint a tévére. Az újságíró-film tematika viszont radikális fazonigazításra szorul. A nézők által évtizedek óta megszokott panelek, bevált műfaji sémák, alaptörténetek és fordulatok a tévé frissessége mellett meghaladottá váltak. Nyilvánvalóvá vált, hogy a régimódi, a kalapját hátrató, aranyköpéseiről elhíresült riporter már nem volt többé komolyan vehető hős a néző szemében. A változások nem hagyták érintetlenül az újságíró-film tematikát sem, s a hagyományos klisék nemcsak kiürültek, hanem megtagadásra is kerültek. Erre igazán szimbolikus vállalkozás a *Francis Covers the Big Town* (r.: Arthur Lubin, 1953), melyben egy férfi és beszélő szamara (!) megérkezik New Yorkba, majd a nyitó jelenetben a főszereplő megkérdezi magától: „Lássuk csak, miben lehetnék jó? Az újságírásban...”²⁰

²⁰ Good 1989, 52.

2. A hatvanas évek politikai és társadalmi változásai és hatásuk a filmgyártásra

Az egyenjogúsági harcok és a vietnámi háború alapvetően határozta meg a hatvanas évek Amerikáját. A viharvert ötvenes évek, a McCarthyizmus és a feketelistázás már így is megosztotta az amerikai társadalmat, ám a hatvanas évek drámai eseményei alapjaiban rázták meg a demokrácia intézményét. Az évtized elején a disznó-öbölbeli események és a kubai rakétaválság árnyékolta, tépázta meg az amerikai külpolitikát, majd az egyenjogúsági mozgalmak (nők, színesbőrűek) idéztek elő belföldi krízist, s osztották meg a nemzetet. 1965-ben Malcolm X, majd három évvel később Martin Luther King vált merénylet áldozatává – mindketten az afroamerikaiak legfőbb szószólói és élenjáró egyenjogúsági harcosok voltak. 1963-ban lelőtték John F. Kennedyt, az Egyesült Államok 35. elnökét, s bár az elnökgyilkosság nem példanélküli az amerikai történelemben, Kennedy halálát követően sosem látott számú összeesküvéselmélet kelt szárnyra, amit az Esquire Magazin összegyűjtött, s néhány évvel később Merénylet teóriák ABC könyve címmel publikált.²¹ A merénylet valódi háttere sosem derült ki, részben amiatt, hogy a feltételezett gyilkost, Lee Harvey Oswaldot két nappal később gyakorlatilag élő adásban lőtte le Jack Ruby, további feltételezéseknek kínálva talajt. Oswald halála egy nem elhanyagolható médiatörténeti szenzációt jelentett, mivel első alkalommal láthattak igazi gyilkosságot az amerikai tévénezők, az eseményt élőben közvetítő híradókon keresztül. Az 1968-as Demokrata Konvencióról Medium Cool címmel újságíró-filmet készítő író-rendező, a kétszeres Oscar-díjas operatőr Haskell Wexler így emlékezett vissza a médiatörténeti eseményre: „Az amerikaiak milliói első alkalommal akkor láthattak gyilkosságot tévében, amikor Jack Ruby lelőtte Lee Harvey Oswaldot. Az embernek elállt a lélegzete és azt mondta: ezt nem hiszem el! De később újra és újra láthattuk a visszajátszást a tévékommentárral, 'most nézzék Ruby kezét, most nézzék a rendőrt, nézzék Oswald meggyötört tekintetét, ahogy kétrét görnyed'.”²² A Kennedy család elátkozottságáról szóló nagyszámú mendemondát erősítette Robert F. Kennedy szenátor és elnökjelölt, a néhai John F. öccsének meggyilkolása 1968-ban, mely már a negyedik jelentős politikai merénylet volt az évtizedben.

²¹ Good 1989, 127.

²² Flatley 1969, D19.

Hollywood meglovagolta az összeesküvés hiedelmeket, s a néző számára jól láthatóan és érthetően felcímkezte az okokat és a következményeket a saját univerzumában. A film nem veszíthette el kapcsolódását a moziba járókkal, s ennek megfelelően az új társadalmi érzésekre, állapotra reagálva új témák, új műfajok jelentek meg a változó nézői igények kielégítésére. Ezekben a filmekben az idő előrehaladtával fokozódott a veszély, a megoldhatatlannak tűnő konfliktusok, s a film fokozatosan haladt az individuumtól a kollektív felé. A kiszolgáltatottságra adott radikális válasz jelent meg a hetvenes évek eleji önbíráskodó filmekben, melyekben az igazságszolgáltatás tehetetlenségére ráunó áldozatok, családtagjaik, rokonaik erőszakos haláláért bosszút kereső átlagemberek, vagy éppen a törvényi keretek elégtelenségét nehezményező rendőrök ragadtak fegyvert, s vettek elégtételt saját és mások vélt és valós sérelmeiért (*Piszkos Harry, Billy Jack, Walking Tall, Bosszúvágó*). Ezekben a filmekben az egyén vette fel a harcot a többnyire magányos elkövetővel. Az összeesküvéselméletekre közvetlenül reflektáló paranoia filmek olyan, a hidegháború és a konspirációk szülte krimik, melyekben egy titkos és felsőbb szervezet avatkozik be az ember életébe, semmisíti meg, vagy készletti menekülésre (*Klute, A keselyű három napja*). Az individuum ezekben a történetekben szinte kivétel nélkül arctalan nagyvállalatok ellen veszi fel a küzdelmet, melyben gyakran elbukik, nem ritkán fizikailag is megsemmisül, s missziójának sikeressége mindig kétséges. A világban eluralkodó bizonytalanságot, veszélyérzetet fejezték ki a vásznon a hatvanas évek végétől készülő, s reneszánszukat a hetvenes években élő technikai és természeti katasztrófafilmek is, melyek világvéget, apokalipszist, földrengést, repülőgép szerencsétlenségeket dolgoztak fel (*Poszeidón katasztrófa, A pokoli torony, Airport '75, Földrengés*). A katasztrófafilmekben a társadalom egy része, vagy a teljes társadalom kerül veszélybe, vagyis a probléma kollektívvá válik, melynek megoldása egyénileg nem lehetséges, s az elszenvedett tragédia itt is az emberek egy részének fizikai megsemmisülésével jár. A kor legnépszerűbb filmjeit kínálták ezek a félelem szülte irányzatok, s ez a változás kétségtelenül mélyen érintette a nézők millióit.

Az álomgyár a hatvanas évekig a happy enddel volt azonosítható, a hollywoodi alkotások döntő többségben a celofánba csomagolt „boldogan éltek, amíg meg nem haltak” érzést sugallta, s Amerika az optimisták és naivok világának tűnt a celluloidok alapján.²³ Ez az érzés a hatvanas-hetvenes években drasztikusan változott meg. A

²³ Simon 1975, 226.

rasszizmus elleni tüntetések, a politikai merényletek, majd az évekig elhúzódó vietnámi trauma után az amerikaiak többé nem voltak ártatlanok és magabiztosak. A legtöbb médiatörténész szerint Vietnám volt a hely, ahol az amerikai történelem kezdődött. Kétségtelen tény, hogy a vietnámi háború volt a leginkább tudósított (1968 januárjáig 600 újságíró akkreditáltak Vietnámba Amerikából, még forgatókönyvírók, fegyvermagazinok, diákújságok is regisztráltak),²⁴ elemzett és legvitatottabb háború az USA történetében. S az indokínai konfliktus elmélyüléséről negatívan író, a háború etikusságát, és az egyre agresszívebb módszereket a halottak emelkedő számával párhuzamosan egyre inkább megkérdőjelező sajtó sem a Nixon-adminisztráció, sem a közvélemény szemében nem végzett lelkiismeretes és becsületes munkát. A sorozatos rossz hírek miatt ugyanis egyre jobban az „öld meg a hírnököt” hozzáállás volt a közvélemény reakciója, melynek egyik legjobban dokumentált esete az 1968-as chicagói demokratikus konvenció idején történt zavargás volt. A Demokrata Párt, chicagói elnökjelölt állító gyűlésén az előválasztások eredményei alapján a jelöltségre legesélyesebb politikus Hubert Humphrey volt, a tiltakozó mozgalmak pedig a háborúellenes Eugene McCarthy kandidálásáért és Humphrey ellen sztrájkoltak. Bár a szervezők százezer tiltakozót vártak, végül csak mintegy tízezren jelentek meg a demonstráción, s találták magukat szembe a nagyobb tömeg megfékezésére kirendelt 11.500 rendőrrel, 7500 katonával és a Nemzeti Gárda 5500 tagjával.²⁵ A túlzott karhatalmi jelenlét hatására kialakult tömeghisztéria során könnygázzal és erőszakkal oszlatták fel a tüntetést, melyen jelentős számú újságíró képviselte a tömegmédiát, köztük olyan köztisztelőben álló tudósítók, mint Mike Wallace és Dan Rather.²⁶ Az eseményről készült hivatalos beszámoló, a Walker-jelentés ugyan elismerte a rendőri túlkapásokat, s az összegzésből kitűnt, hogy az események rosszabbak voltak, mint ahogy a média megjelenítette, a közvélemény mégis úgy vélekedett, hogy a tévé túlzott figyelmet szentelt a tüntetőknek.²⁷ Richard Nixon regnáló elnök számára a közvélemény reakciója és a média kormányellenes viselkedése elegendő volt ahhoz, hogy kijelentsé: „A sajtó az ellenség.” Az adminisztráció éveken keresztül felrótta a médiának, hogy igazságtalan az elnökkel, a politikusokkal, a rendőrséggel és általában mindenkivel szemben, aki a rend és törvény oldalán áll. Nixon tanácsadója, Clay T. Whitehead különleges érdeklődést tanúsított a tévé iránt, s vizsgálatot indított amiatt, hogy a

²⁴ Good 1989, 33.

²⁵ Neményi 1997.

²⁶ Gitlin 1987, 335.

²⁷ Emery-Emery 1995, 346-47.

hírközlés szempontjából igazságos-e, hogy három országos tévécsatorna (CBS, NBC, ABC) „kontrollálja” a híreket.²⁸ Az elnöki hivatal egyértelműen úgy ítélte meg, hogy a sajtó véleményformáló szerepben van, s hatása van.

Az évtized politikai, társadalmi változásai erőteljesen beleivódtak a filmkészítés gyakorlatába. A merényletekre, politikai krízisekre, a társadalom morális válságára válaszul jelentek meg az egyre radikálisabban fogalmazó, explicit erőszakot ábrázoló műfaji filmek, melyekkel semmi mást nem tettek a szerzők, csak az átlagember legbelső félelmeit, szorongásait fogalmazták meg a vásznon. Ezek azonban nem szükségszerűen szolgáltak válaszokkal, mert míg a katasztrófafilmek végén emberáldozatok árán nyugvópontra jut a történet, a társadalom, vagy egy csoportja megmenekül az armageddontól és/vagy elhárítja a katasztrófahelyzetet, addig a paranoia-filmek éppen ellenkezőleg működnek, s több kérdést vetnek fel a nézőben, mint a film kezdetekor. Egyszersmind igazolják a néző azon félelmeit, hogy egy felettük álló, láthatatlan hatalom befolyása alatt állnak. A filmek magyarázatot adnak a megmagyarázhatatlanra, s igyekeznek elfogadtatni az elfogadhatatlant.

A társadalomban lappangó bajok egymás után törnek a felszínre, s a kül- és belpolitikai válság közepette további feszültségeket szítanak, illetve újabbakat idéznek elő. Érdekes megállapítani, hogy a televíziós tájékoztatás éppen a politikai konfliktusok hatására került pejoratív megítélés alá, tisztán önnön természete miatt. A Kennedy-gyilkosság, majd Lee Harvey Oswald meggyilkolása éppen annak hatására ivódott olyan mélyen a társadalomba, s osztotta meg azt, mert a televízió JELEN volt és KÖZVETÍTETTE az eseményeket, akaratlanul szemtanújává vált a bekövetkező tragédiáknak, melyeket természetesen a jelenlévő stábok nem sejtettek. Ezek a rögzített képek indították el az összeesküvéselemletek sorozatát, mivel a csatornák újra és újra visszajátszották a felvételt, kikockázva a legdrámaibb momentumokat, melyeket a stúdiókban elemeztek, (félre)magyaráztak szakértők, ki-ki a maga szubjektív módján. Hiszen a kép valósága egy, mindenki ugyanazt látta, ám annak értelmezése már egyénenként a szubjektumnak megfelelően eltérő volt. Az újságok és a rádió nem voltak képesek az események ilyen jellegű vizuális dokumentálására, vagyis megállapítható, hogy a tévé nélkül sosem vált volna ilyen globális társadalmi jelenséggé a tragédia, mint ahogy a Lee Harvey Oswald elleni merénylet sem. Utóbbira kiváló példa Haskell Wexler visszaemlékezése, hiszen éppen attól vált egyedülállóvá a felvétel, AMIT a

²⁸ Barris 1977, 202.

nézők milliói láttak, s nem attól, AKIT, azaz a gyilkosság képi ábrázolása a hangsúlyos, melyben az aktus, s nem az áldozat személye hangsúlyos. Ugyanez a gondolatmenet következetesen folytatható a vietnámi háború eseményeinek kommunikálása kapcsán, illetve a demokrata konvenció története apropóján. Utóbbi esetben a Walker-jelentés egyértelműen megállapította, hogy a média a körülményekhez képest objektíven járt el, a közvélemény mégis túlkapásról, az események túlzott ábrázolásáról beszélt, pedig egyszerűen az frusztrálta az embereket, AMIT láttak, vagyis a békésen tüntetők erőszakos oszlatása. A vietnámi háború ellenes közhangulat is a tévéhíradók baljós képsorainak hatására vált mind erőteljesebbé, a hadműveletek morális dilemmái már emiatt, s nem elsősorban a tévében, hanem a nyomtatott sajtóban kezdtek teret kapni. Az emberek szemmel láthatóan nem tudtak mit kezdeni azzal az újdonsággal, hogy a tévé mindenhol ott van, audiovizuális tájékoztatást nyújt otthonaikban, s érezhetően leplezetlenül teszi mindezt. A képek sokasága olyan új impulzusok sorával szolgált, melyek értelmezése, feldolgozása sokakat váratlanul ért ebben a morálisan egyébként is nehéz időszakban. Ne feledjük, az 1930-ban életbe lépő Production Code évtizedekre száműzött a filmgyártásból minden erőszakos, vulgáris, erotikus jelenetet, vagyis a moziban a néző a lehetséges képi ábrázolás erőteljesen és mesterségesen visszafogott változatát, annak tehát afféle fals reprezentációját kapta. Tehették, mert a tévével ellentétben nem élőben rögzítették az eseményeket, mint történt az a Kennedy-merényletnél, vagy Oswald meggyilkolásánál. A tévé kendőzetlen ábrázolásmódját jórészt erkölcsi, etikai alapú támadások érik, mely kortól független és vissza-visszatérő támadási pont, s melyre még a nyolcvanas években is szép számmal találunk példákat (R. Budd Dwyer amerikai politikus öngyilkossága, vagy a Challenger-katasztrófa). A tévé erkölcstelen mivolta és etikátlan újságírói elsősorban a foglalkozásuk természetéből fakadó technikai előnyökre kapják a kritikákat, ám ez mit sem változtat a tényen, hogy különösképpen a tévé, teljes és folyamatos tájékoztatást célul kitűző, s „szenzációhajhászásnak” minősített magatartása kerül és marad a támadások kereszttüzébe.

2.1. Újságírókép a hatvanas évek stúdiófilmjeiben

Az ellentmondásos médiamegítélés közepette és a zavaros társadalmi állapotban az újságíró-filmek számára nem volt elég kapaszkodó az egyértelmű irányok kijelölésére, márpedig az ötvenes években új irányok váltak szükségessé. Az újságíró-tematika szabadesésbe kezdett, s a média általános megítélésével együtt kerültek mélypontra az évtizedben. A tévé térnyerését az előző évtizedben – néhány szórványfilmet leszámítva – gyakorlatilag nem említették mozifilmen. A végbemenő politikai-társadalmi változások kivárára készítették a filmstúdiókat, akik megfontoltan figyelték a közvélemény újságírással szembeni állásfoglalását, s hogy ennek megfelelően milyen irányt vegyenek a zsurnaliszták a filmen. A filmstúdiókban gyártott alkalmi vígjátékok, mint a *Sógorom a zugügyvéd* (*The Fortune Cookie*, r.: Billy Wilder, 1966), a *Ne egyétek meg a százszorszépeket!* (*Please Don't Eat the Daisies*, r.: Charles Walters, 1960) és a *Furcsa pár* (*The Odd Couple*, r.: Gene Saks, 1968) az újságíró, mint ártatlan havert ábrázolják, melyekben az újságírói foglalkozás és tevékenység marginális, de az újságíró-filmek száma még ezekkel a szórakoztató darabokkal együtt is a minimumra zuhant.

Azon filmekben, amelyekben pedig szerepet kaptak a zsurnaliszták, mint az *Aki szelet vet* (*Inherit the Wind*, r.: Stanley Kramer, 1960) Gene Kellyvel és Spencer Tracyvel; az *Elmer Gantry* (r.: Richard Brooks, 1960); az *Arábiai Lawrence* (*Lawrence of Arabia*, r.: David Lean, 1962) és az *Aki megölte Liberty Valancet* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, r.: John Ford, 1962) gondosan figyeltek arra, hogy ártatlanok maradjanak. Az említett produkciók továbbá a nyomaték kedvéért szinte kivétel nélkül más korban játszódtak (az *Aki szelet vet* 1925-ben; az *Elmer Gantry* a húszas években; az *Arábiai Lawrence* az első világháború alatt; az *Aki megölte Liberty Valancet* a 19. század végén).

A stúdiórendszer érezhető távolságtartása az újságíró-filmektől egy látványos kivételtől eltekintve az egész évtizedre igaz. A meggyőződéses republikánus és a fennálló politikai adminisztráció ellen szóban és filmen is korteskedő legnagyobb hollywoodi hazafi, John Wayne programfilmje, *A zöltsapkások* (*The Green Berets*, r.: Ray Kellogg, John Wayne, 1968) a társadalmi megítéléséhez hasonlóan szemmel láthatóan radikálisan fogalmaz, s különösen negatív képet fest az újságírókról és a szakmáról. Az alkotás az első stúdiófilm volt a vietnámi háborúról, s a mai napig az egyike azon kevés alkotásnak, mely igen kifogásolható módon támogatta a háború

amerikai részvételét. A rendező még 1967-ben írt az akkori demokrata elnöknek, Lyndon B. Johnsonnak, katonai segítséget kérve vietnámi háborús propaganda filmjéhez. Jack Valenti, az Amerikai Filmakadémia elnöke azt mondta az USA első emberének: „Wayne politikája helytelen, de ha elkészíti a filmet, azzal segít a megítélésünkön”.²⁹ A direktor ezt követően elegendő támogatást kapott, hogy megrendezhesse moziját, mely minden idők egyik legvitatottabb alkotásává vált.³⁰ A színész-rendező hazafiságával indokolta, hogy elkészítette kommunistaellenes dolgozatát³¹ és sosem tudta megemésztetni, hogy annyi gyalázkodást kapott érte a kritikusoktól. A színész, aki hosszú filmes pályafutása során az USA számtalan honi és nemzetközi ellenségével végzett, rasszista sztereotípiákban szemlélte a vietnámi háborút, s a népi hős morális alapot talált háborúpárti állásfoglalására, s mindenki éles bírálására, aki bármilyen alapon is szimpatizál a bipoláris világ ellentétes oldalán álló kommunistákkal. Ahogy Howard Good, a New York-i Állami Egyetem kommunikáció professzora *Outcast* című könyvében is megfogalmazta, az újságírókat, fokozódó háborúellenességük okán, szuper antagonistaként, különösképpen hazafiatlanul ábrázolták *A zöldsapkásokban*.³² A produkció úgy beszél Vietnámi konfliktusról, mint egy szent háborúról, s felmenti az amerikai katonákat minden cselekedetük alól. A film a viszályt a jó és a rossz csatájának szintjére egyszerűsíti le,³³ ezért is osztja ki határozottan és bátran a kiképzőtiszt a zurnalisztákat a film elején egy sajtótájékoztatón, melyben szkeptikus civilek és cinikus újságírók faggatják a zöldsapkások speciális különítményét az amerikai hadsereg vietnámi jelenlétének értelméről, mondván az USA a nemzetközi kommunizmus ellen harcol.

Később ugyanez a tiszt felbátorodva, lekezelően nyilatkozik a szakmáról általában. Az újságokban csupa felesleges dolog van, jelenti ki, amit a civil közönség és a katonák hangos nevetése fogad, sőt még az egyik újságíró is mosolyra fakasztja. A riporterek már a sajtótájékoztatón súlyos verbális vereséget szenvednek, ám egyikük továbbra is szkeptikus marad, ezért Vietnámba megy, hogy saját szemével lássa a

²⁹ Suid 1978, 100.

³⁰ Érdekes egybeesés, hogy a mozikban nagy sikerrel futó háborús filmmel egyidejűleg, népszerűségének ismeretében kérte fel a Republikánus párt, hogy vállalja az elnökjelöltséget, tudván, hogy nem volt politikai karrierje, de nézetei alapján a jobboldallal azonosítható. Wayne nem vállalta a megmérettetést, mert nem hitte, hogy mozisztárként komoly esélyekkel indulhatna az USA elnöki székéért; dacára annak, hogy Ronald Reagan 1966-os és 1970-es kormányzói kampányában is részt vett.

³¹ A színész, aki feleségére és négy gyerekére hivatkozva kért és kapott felmentést a második világháborúban való részvétel alól, sokak szerint részben ezt a megfutamodását igyekezett ellensúlyozni a legnagyobb hazafiként való ábrázolásával a vásznon, melynek kétségtelen csúcspontja *A zöldsapkások*.

³² Good 1989, 40.

³³ Wilson 1982, 130.

valóságot, s meggyőződjön a háború értelméről. *A zöldsapkások* újságíró ábrázolása érezhetően alá van rendelve a célnak, hogy minél ellenszenvesebbnek hassanak a filmben. A jólöltözött és jólfésült zszurnaliszta a Távol-Keleten mindvégig kilóg a környezetből, folyamatosan szembesül az amerikaiak emberiességével és a vietnámiakat védelmező hozzáállásával. A riporter megfigyelőként nyugtazza a humanitárius segélyek osztását, ám véleménye az amerikaiak jogos ittlétét illetően csak egy észak-vietnámi rajtütés után változik meg, bár elismeri, hogy lapja valószínűleg kirúgja, ha a háborút pártoló anyagot közöl le. Az újságíró az események hatására nemcsak megváltoztatja véleményét, hanem amikor megtámadják az amerikaiakat, a riporter feladja megfigyelői státuszát, részt vállal a harci cselekményben, saját maga adogatva a történeteket az ellentűzhöz. Az újságíró később még egyszer látható lesz, amint immáron egyenruhában, hordozható írógépével csatlakozik egy, a frontvonalra tartó csapathoz, hogy az igaz háború valódi krónikása legyen.

A zöldsapkások leplezetlenül osztja a nixoni politika nézetét, s az újságírót egyenesen a haza ellenségének nevezi. Munkájukat hazaellenes cselekménynek minősíti, s nem tesz különbséget elektronikus, illetve nyomtatott sajtó között. Általában beszél az újságírásról, mint elítélendő rosszról, mely afféle hasztalan hóbortnak tekintendő, amikor Amerika hadban áll. A film újságíróképe végtelenül leegyszerűsítő és pejoratív, melyből a néző a legkevésbé sem tudja meg a lapok háborúellenességének valódi okait. Mert míg a politikai oldal felmagasztalásra és felmentésre kerül tettei alól, addig az újságírók számára csak akkor van megbocsátás, ha véleményüket, szakmájukat és személyiségüket is feladják.

2.2. Média- és társadalomkritika a hatvanas évek független filmjeiben

Dacára a stúdiók sajtófilmekhez való átmeneti viszonyának, ebben az újságíró-filmek szempontjából eseménytelennek nevezhető időszakban is készültek jelentős médiafilmek Amerikában, melyeket leginkább a fősodortól távol eső függetlenfilmek között kell keresnünk. Ezek a hollywoodi kereteken kívül készült produkciók éppen azokra a rezdülésekre figyeltek oda, melyeket a nagy stúdiók ignoráltak, s klasszikus kizsákmányoló módszereikkel szélsőségesen túlzó módon nagyították fel a társadalmi feszültségeket. Marketingstratégiájuk ugyanis éppen abban rejlett, hogy olyan elemekre összpontosítottak, melyek a nagy költségvetésű filmekből az évtizedes szabályok miatt kimaradtak, viszont aktualitásuk és kényességük miatt jelentős érdeklődésre tarthattak számot.³⁴ A független újságíró-filmek tehát nem elsősorban szociális érzékenységük miatt, hanem sokkal inkább anyagi megfontolásból váltak cinikusabbá és kritikusabbá a médiával szemben. Ugyanakkor megállapítható, hogy ezen filmek készítésében személyes élmények is közrejátszottak, alkotóik ugyanis többségükben kiábrándult újságírók, írók, fotóriporterek (Samuel Fuller, Haskell Wexler, John Howard Griffin), akik különböző okoknál fogva elfordultak szakmájuktól, vagy szembefordultak azzal, s lényegesen keserűbb megállapításokat tesznek tapasztalataik birtokában az átlagembernél.

A politikai, történelmi tények tükrében bizton kijelenthető, hogy a hatvanas évek legfontosabb, az évtizedet és a tévés újságírás mibenlétét a legjobban kifejező, alkotása a *Medium Cool* (r.: Haskell Wexler, 1969), melyet Vincent Canby egyenesen a filmművészet Guernicájának nevezett,³⁵ mert azt a folyamatot ábrázolta érzékletesen, ahogy Amerika anarchiába zuhant, s eluralkodott a vizsályság, a gyanakvás, a félelem és az erőszak. Ezt a kialakult társadalmi paranoiát támasztja alá a filmben is elhangzó szomorú statisztikai adat: az 1968-as, a tévék által széles körben tárgyalt chicagói pánik után 46%-kal nőtt a fegyverhasználat az USA-ban. Ahogy a *The New York Times* kommentálta az adatot: „a *Medium Cool* figyelmeztet arra, hogy a házunk lángokban áll és már beomlott a tető”.³⁶

A *Medium Cool* tartalmában és filmnyelvileg is lázadó munka, melynek már a címe is provokatív: Marshall McLuhan 1964-ben publikált, sok vitát kiváltó és a

³⁴ Az exploitation- és grindhouse-mozgalom élharcosainak ars poeticája és évtizedes sikerreceptje ez.

³⁵ Canby 1969, 46.

³⁶ Canby 1969, 35.

tudományos közéletet megosztó kommunikációelméleti munkájára utal. A *Megérteni a médiát* címmel megjelent könyvben a szerző „hűvös” (cool) és „forró” (hot) médiumokat különböztet meg, melyben a hűvös a befogadónak autonómiát hagyó, tőle aktivitást, továbbgondolást váró, a forró pedig a befogadónak kész információt nyújtó tömegkommunikációs eszköz. Az utóbbi típusba a csupán egyetlen érzékszervre ható, ám annak minden lehetséges információt megadó közlési eszközöket sorolja, melyben ennek következtében a befogadó passzív. A hűvös média ellenben egyszerre több érzékszervre hat, ám mivel relatíve kevés információt nyújt a kommunikációba bevont érzékszerveknek, sok, a használó által kiegészítendő ürt hagy maga után, s ez aktív részvételre ösztönzi a befogadót.³⁷ Az elmélet alapján McLuhan előbbibe sorolja a televíziót és a képregényeket, utóbbiba a mozit, a rádiót és a nyomtatott sajtót. A kutatás szerint a tévé egyidejűleg vonja be aktív közreműködőként a használóit, s a verbalitáson is túl, egy globális szintű kollektív tudattalan létrejöttét teszi lehetővé. Ennek megfelelően a *Medium Cool* filmcím a televízióra vonatkozik, s benne az az aggály fogalmazódik meg, hogy a nézőre gyakorolt hatása növekszik, az emberek mindennapjaiból egyre nagyobb részt hasít ki, mely szélsőséges esetben tévéfüggőséget eredményezhet.³⁸

A *Medium Cool* töredékekből építkező film, melynek történetét egy újságíró életébe való bepillantás fogja össze. Az újságíró gyakran csak jelen van a képen, máskor az eseményeket kommentáló voyeur, de legtöbbször a „frontvonalból” tudósító elkötelezett riporter. A rendező Haskell Wexler cinema-vérité stílust alkalmazva kombinálja a fikciós és dokumentumműfajt (a fiktív történetben 1968 politikai és társadalmi eseményeit eredeti felvételekkel és rádióbejátszásokkal idézik meg). A film egyrészt az amerikai társadalom pillanatnyi állapotát rögzítette, benne a demokrata konvenció alatt történt események és rendőri túlkapás ábrázolásával, másrészt a televíziós újságírás rideg és sarkos kritikáját fogalmazta meg. Utóbbi kendőzetlensége mindenképpen egyedülálló, amerikai játékfilmben ugyanis első alkalommal fogalmaztak olyan radikálisan a televíziós újságírásról, ahogy rendszeresen majd a hetvenes évek második felétől fognak. A *Medium Cool* tévé-képe egyaránt dehumanizálja a tévé előtt ülőket és a benne dolgozókat, s alapvetően kérdőjelezi meg a televízió és hírszerkesztőinek tájékoztatásban betöltött szerepét és felelősségét. Erre érzékletes példa a film nyitójelenete: egy baleset mellett megálló tudósítókocsi

³⁷ McLuhan 1994, 22.

³⁸ Vö. Gerbner, 2000.

hangmérnöke és operátora előbb érzéketlenül rögzíti a tragédiát, majd segítségnyújtás nélkül továbbhajtanak, s csak távolodva értesítik a hatóságokat. Wexler – aki maga is került hasonló helyzetbe Vietnámban – ezzel a könyörtelen jelenettel az újságíró témával szembeni ama etikai problémáját fogalmazza meg, mely elsősorban a haditudósítóknál merül fel: mikor lehet, vagy kell feladnia a riporternak a megfigyelőszerepét? „Amikor Vietnámban voltam Jane Fondával, éppen egy mezőn keresztülsétáló farmert filmeztem, amikor a férfi váratlanul taposóaknára lépett és felrobbant. Két vietnámi azonnal odarohant az áldozatnak segíteni, én pedig futottam utánuk, s fel akartam venni a vérben úszó sebesültet. Egész idő alatt két ellentétes érzés kavargott bennem: az egyik az volt, hogy 'micsoda remek felvétel', a másik pedig, hogy ledobjam a kamerát és segítek a farmernek. Végül folytattam a filmezést, bár azt sem láttam, hogy mit veszek fel éppen, mert megállás nélkül zokogtam. Azóta számtalanszor gondoltam erre a jelenetre, azt kérdezve magamtól, hogy mikor jön el az a pillanat, amikor le kell tenni a kamerát, s feladni a megfigyelőszerepét.”³⁹

Ez az etikai kérdés is felmerül a filmben, amikor zurnaliszták beszélgetnek a tévés újságírás morális kérdéseiről. „A mi dolgunk, hogy rögzítsük a dolgokat” – jelenti ki egyikük, hozzátéve, ha egy késelést rögzít egy stáb, akkor azt mindenképp be kell mutatni a híradóban a nézői igények kielégítéséért. „Ha valami véreset mutatunk, az emberek azt mondják, de szörnyű. De szörnyű, nézzünk még többet” – zárja gondolatát az újságíró. „Mi beszámolunk az eseményekről, s nem manufaktúrizáljuk az erőszakot” – vallja az egyik riporter, s ez a gondolatiság adaptálódik majd a nyolcvanas évek médiafilmjeiben is (A szenzáció áldozata, Hőhullám). Ehhez teszi hozzá egy másik riporter, hogy a tévét az akciódús dolgok érdeklik, „számunkra az erőszak, a bombák a téma”, fogalmaz sommásan. „A tudósítói munka harc. Harc a hírért, harc a körülményekkel, s közben a szerkesztőnek is meg kell felelni”, teszi hozzá egy másik tévés. Az egész világ minket figyel – ismétlődik már-már rigmusszerűen a film mottója, s valóban: a tévések mindenhol ott vannak, mert mindenhol ott kell lenniük. A filmben a *Deadline U.S.A.*-hoz hasonló szakmai elköteleződés is megfogalmazódik („Ez a munkám, s szeretem a munkámat.”), ami az ellentétes előjelek miatt figyelemreméltó. A *Deadline U.S.A.*-ban a köztisztelőben álló napilapíró egzisztenciája kerül veszélybe, s az újságíró a magánéletéről, karrieréről és pénzről mond le a „világ legjobb foglalkozása” kedvéért, míg a *Medium Cool*-ban a megvetett, pejoratív megítélés alá

³⁹ Cronin 2001.

tartozó tévés újságírás iránt köteleződnek el a riporterek, dacára a közvélemény ellenségességének, s a munka morális, etikai ellentmondásosságának. A *Medium Cool* tévés újságíróját ugyanúgy megvetik, mint a hatvanas évek végén az amerikai társadalom és a politika általában tette azt az egész szakmával. A filmben még a gyerekek sem tisztelik a tévéseket, lopnak tőlük, a tudósító kocsin randalíroznak, s nem hallgatnak rájuk. „Benne leszünk a tévében? – kérdezik, „benne akarunk lenni, a tévé értünk van” – kiabálnak. Abban a korban járunk, amikor a vacsora után már az elsőszámú időtöltéssé vált a televíziózás, s bár a műsorok milyensége nem szükségszerűen kielégítő a néző számára, mégsem csinálnak mást az emberek, vagy ha valakinek mégsem éri el az ingerküszöbét a John F. Kennedyről, Martin Luther Kingről és Robert F. Kennedyről szóló rendkívüli közvetítés – mint a *Medium Cool* gyerekszereplőjét –, akkor jobb elfoglaltság híján a tévét kikapcsolva a plafonra meredve fekszik az ágyban. Kifejező a tévére ráunó életunt gyerek képe: a függés elkezdődött, elfogytak az ötletek, nincs más szórakozási, kikapcsolódási lehetőség – csak a televízió maradt. Az elektronikus médium nézőre gyakorolt negatív hatásának kritikája jelenik meg a szimbolikus lezárásban is: a riporter és partnere megmagyarázhatatlan balesetet szenved (amit az autósrádió híreiben hamarabb mondanak be, mint hogy a baleset bekövetkezne, ezzel is kifejezve, hogy az újságírók mindenhol azonnal ott vannak és mindenről tudósítanak), ám a mellettük elhaladó család – csakúgy, mint a film elején a tévések – nem segít rajtuk. De nem csak ezt tanulta meg a néző a *Medium Coolból*: az autóban ülő kisgyerek az elsajátított minta alapján megörökíti a tragédiát fényképezőgépével – elmosva ezzel a távolságot a film voyeurjei (újságírók) és a moziban ülő voyeurek (nézők) között.

A *Medium Cool* a televíziós újságírás természetének ábrázolása mellett a politika és sajtó kapcsolatát is vizsgálja, s a történetben hangsúlyos szerepet kap a média politika-kontrollja. Igaz, a sajtószabadság a hatvanas években még erős fogalom, s az ezredforduló politikai szabályozásával ellentétben a sajtónak sokkal szabadabb a mozgástere (mely akár egy törvénytelen ségekhez segédkező elnök megbuktatására is képes), mégis a film megítélése szerint a tévé sokkal komolyabb ellenőrzésnek van kitéve, mint a nyomtatott sajtó, s mint amihez az elmúlt években az újságírók hozzászokhattak. Ennek oka szintén az elektronikus média korábban már tárgyalt sajátos természetéből fakad, a képek rögzítése ugyanis komoly bizonyítékul szolgálhat egy erőszakos tett kapcsán folytatott vizsgálatkor, ahogy a film mellékcelegményében történik, s ebben a helyzetben a politikai nyomásnak ellenszegülő újságíró könnyen

elveszheti a munkáját, emlékezetet a film. A „nagy testvér figyel” eszméje, vagyis, hogy az emberek állandó megfigyelés, lehallgatás alatt állnak, népszerű gondolattá vált a hatvanas években, mely részben azon a technikai feltételezésen alapult, hogy ha a tévék mindenhol ott vannak, akkor a kamerák is általában bárhol ott lehetnek, s az emberek minden mozdulatát rögzíthetik. Ez a népszerű összeesküvéselmélet teória megelőlegezi az elkövetkező évek paranoia-filmjeit, mely tematika reneszánsza különösképpen a Watergate-ügyet követően alakult ki (olyan filmekben, mint a *Kínai negyed*, a *Serpico*, a *Cápa*, vagy a *Magánbeszélgetés*).⁴⁰

A *Medium Cool* szókimondása ellenére szó sincs arról, hogy a gátlástalan és szenzációéhes nyomtatott sajtós újságíró ne volna megtalálható a hatvanas évek mozifilmjeiben. A *Titkos Akta: Hollywood* (*Secret File: Hollywood*, r.: Rudolph Cusumano, 1962) című alkotásban például egy ex-detektív végez egy bulvárújságnak alantas munkát, celebritások piszkos magánéleti titkai után kutatva. A *Majd most kiderül* (*Sex and the Single Girl*, r.: Richard Quine, 1965) című romantikus vígjátékban pedig egy bulvárújság olyan – akár hamis információkat tartalmazó – hírekkel tartja magasban olvasottságát, melyeknek a központi témája a szex.

Haskell Wexler alkotása mellett további filmek készültek a hatvanas években, melyek a társadalmi feszültségeket újságíró-filmeken keresztül tálták a közönség számára. Az egyenjogúsági mozgalmak és a rasszizmus elleni tüntetések a hatvanas évek elején számos újságírót sarkalltak cselekvésre, ám valamennyiüket megelőzte – s talán éppen emiatt a legnagyobb vitákat váltotta ki – John Howard Griffin oknyomozása, aki 1959-ben orvosi felügyelet mellett besötétítette bőrét, majd többhetes útra indult délre, hogy cikksorozatot írjon az afroamerikaiakkal szembeni előítéletekről a *Sepia Magazine* számára. Utazása Alabama, Mississippi, Georgia, Louisiana államokban, buszokon és stoppolással 166 oldalas naplójegyzetet eredményezett. Tapasztalatait tévéinterjúk sorában, s egy 1961-ben kiadott könyv formájában (Fekete, mint én címmel)⁴¹ osztotta meg a nyilvánossággal. Az egyenjogúsági mozgalmak úttörőjeként nem mindenhol fogadták kitörő lelkesedéssel erőfeszítéseit, texasi szülővárosában például rasszisták tiltakozásul nyilvánosan égették el képmását.⁴² A könyv azonos című filmváltozata viszont már a civiljogi események közepette, 1964-

⁴⁰ Cagin-Dray 1984, 203-211.

⁴¹ Griffith 1961.

⁴² Good 1989, 126.

ben készült el; abban az évben, amikor Dr. Martin Luther King minden idők legfiatalabbjaként Nobel-békedíjat kapott az afroamerikai egyenjogúságért kifejtett tevékenységéért. Szociális érzékenységről tanúskodik az újságíró is, amikor némiképp képtelennek hangzó ötletével előáll („Eddig vak voltam, meg akarom érteni a dolgokat, melyek körülöttem zajlanak” – vallja a film expozíciójában), s amit először örültek, majd túl veszélyesnek tart kiadója, ám utóbb beleegyezik a szokatlan riportba. Az oknyomozó újságírás csírája érhető tetten a moziban, amelyben a lapíró előbb szakmai- és értékválságba kerül, majd nemesebb célok kezdik foglalkoztatni, s ezzel szeretne a társadalom hasznára válni. Figyelemreméltó, hogy a *Fekete, mint én* (*Black Like Me*, r.: Carl Lerner, 1964) főhősét nem a hírnév és a Pulitzer-díj motiválja, hanem a tényfeltárással belső indíttatásból, szakmai elkötelezettségből vállalkozik, őszintén bízva foglalkozása vélemény-, következtetésképpen társadalomformáló erejében. Az empirikus kísérlet a riporter minden várakozását felülmúlja: a „feketévé váló” férfi a legképtelenebb helyzetekben konfrontálódik bőrszíne miatt, s döbbenet tapasztalja azt, amit fehéreként nem érthetett meg: az atrocitások hátterének mélyében gyökerező előítéletek és gyűlölet húzódnak meg, s közel sem csak a faji előítéletek kapcsán, sztereotip módon beugró cowboykalapos férfiak inzultálják bőrszíne miatt.

A filmnek – minden nemes szándéka ellenére – leginkább a hitelességével adódnak problémák, így hiába a kényes téma fontossága, ha a nyilvánosság számára nem életszerű annak ábrázolása. A *Fekete, mint én* achilles-sarka vitathatatlanul a főszereplő James Whitmore, aki (bár a mozi fekete-fehér) külső megjelenésében egyértelműen nem afroamerikai színész, így sminkje inkább groteszk paródiának hatott,⁴³ semmint hiteles újságírói álcának egy veszélyes oknyomozó riport elkészítéséhez. Az újságok sem kímélték a színészt, a *Variety* középiskolás Otellóként jellemezte, a *Newsweek* pedig „életszerűtlennek” nevezte a férfit.⁴⁴ Whitmore rosszul sikerült pozicionálásánál is szembetűnőbb a dramaturgiában a riporter cselekményszál háttérbe szorulása. Az újságírói témafelvetést követően az alkotást érezhetően jobban foglalkoztatta az egyenjogúsági kérdés, s a feketék által elszenvedhető atrocitások

⁴³ Ez a csekélység még nem okozott akkora megütközést 1927-ben, a filmtörténet első hangosfilmjében, amikor Al Jolson egy zsidó kántor fiaként dzsesszzenekesi karrier kedvéért maszkírozta el magát. A hollywoodi regulák lassan változnak: éppen a film bemutatásával egy időben nyeri el az első afroamerikai férfi főszereplő az Oscar-díjat (Sidney Poitier a *Nézzétek a mezők liliomait*). Addig azonban nem voltak túlreprezentáltak a feketék a vásznon – hacsak nem gyarmatosítási filmben kellett (rab)szolgát, vagy a sztereotípiáknak megfelelően bűnözőt alakítaniuk –, s éppen Poitier lesz az, aki egyre növekvő befolyásával, s nem csekély nimbuszával az egyenjogúsági mozgalom élharcosa lesz a vásznon (*Forró éjszakában*, Tanár úrnak szeretettel).

⁴⁴ Good 1989, 127.

számbavétele, valamint a társadalom „szembesítése” önmagával, mint a nyomozás tényfeltáró aktusa. Összességében megállapítható, hogy a történetben a főszereplő újságíró mivolta fokozatosan háttérbe szorul, a társadalomkritikát pedig nem a zszurnaliszta fogalmazza meg, hanem azok a helyzetek, amelyekbe kerül. Közvetettsége ezzel mellékessé válik, mert bár az újságíró cselekedetein keresztül jut el a néző a társadalomkritikáig, de annak feltárását nem köti össze a mind kétségbeesettebb újságíró személyével. A film ráadásul nem jut nyugvópontra, a szimbolikus záróképben (az önkívületben az út közepén bolyongó férfi átlépi a középén felfestett záróvonalat, utalva a társadalom megosztottságára, s arra, hogy az amerikai nemzet is átlépett egy képzeletbeli vonalat) a zszurnaliszta elveszni látszik a témájában, kezdeti eltökéltségét és magabiztosságát az események elsodorták. A *Fekete, mint én* című filmben az újságíró a társadalom élő lelkiismerete, a megoldás ismerete és megoldási javaslat nélkül. Ez a lelkitusát vívó karakter azonban nincs rokonságban a nyolcvanas évek bűnbánást tanúsító figurájával, mert utóbbiban az újságíró saját törtetésének esik áldozatául, itt viszont a film üzenete szerint az erkölcsileg nemes célokért való küzdelemben bukik el a főhős, s bűnhődik a társadalom bűneiért. A megváltás – amennyiben bibliai parafrázisként akarjuk értelmezni a mozit – ugyanúgy elmarad, mint a megtisztulás, csak a hatvanas évek társadalmi állapotát leíró reményvesztettség marad.

Társadalomkritikai beágyazottsága a *Sokkfolyosó* (*Shock Corridor*, r.: Samuel Fuller, 1963) című filmnek is van, ám itt a faji előítélet csak egy a társadalomkritikák sorában. A mozi oknyomozó riportere legalább annyira elkötelezett a szakma iránt, mint a *Fekete, mint én* című filmbeli kollégája („Amióta mutálni kezdtem, újságíró akartam lenni” – mondja szenvedélyesen a film prológusában) és sokban hasonlít tévés kollégáihoz abban, hogy elsősorban a siker és a dicsőség motiválja. „Mindenki a szakmája csúcsára akar érni, ami számomra a Pulitzer-díj elnyerése” – jelöli meg maga számára is az elérendő célt, s ennek érdekében beszámíthatatlannak nyilváníttatja magát, hogy egy elmeógyógyintézetbe bekerülve felgöngyölítsen egy gyilkosságot. Bár barátnője (az előző filmhez hasonlóan) óvva inti a rizikós kihívástól, hiába kérleli, hogy hagyja abba „a pszichoanalitikus kutatást”, a riporter tántoríthatatlan. („Ezt vásárolják az emberek” – fogalmazza meg a társadalom médiafogyasztásának kritikáját.) A *Sokkfolyosó* újságírója csak saját ambícióit tartja szem előtt, s az erre az elvtelen magatartására vonatkozó kritikát barátnője fogalmazza meg, rávilágítva arra, hogy a mozi újságírója milyen értékválságban is szenved: „Mark Twain sem pszichoanalizált a

Tom Sawyer megírásakor, sem Dickens a *Twist* Olivér esetében. Más újságírók céltudatosan teszik mindezt, nem készpénzért és egy önarcképért a *Times*ban, vagy a *Newsweek*ben.” Az újságíró számára azonban az elmeegógyintézet hosszú folyosója jelenti a mágikus sztrádát a Pulitzer-díjhoz.

A *Sokkfolyosóban* a *Fekete, mint énhez* hasonló párhuzamokkal találkozhatunk: itt is, ott is bizonytalan univerzumba kerül az újságíró, ahol a környezeti változások következtében elveszti tájékozódási- és ítélőképességét az addig magabiztos főszereplő, s ennek következtében kezdeti határozottsága is odavész. Ez a tény, valamint a szimbólum, hogy a rendező a társadalmat egy elmeegógyintézetbe transzformálja, s a szerepek újraosztásával reprodukálja, mind-mind a hatvanas évek zűrzavaros társadalmi állapotáról árulkodik. Az oknyomozó újságíró mindkét esetben fizikai kitettséget vállal témája érdekében, veszélyeztetve saját és környezete életét, s bár motivációjuk eltérő, végül mindketten személyes korlátokba és társadalmi akadályokba ütköznek.

A film további társadalomkritikái a sajátos helyi társadalomban fogalmazódnak meg. A nyomozás során a riporter három szemtanúval beszélget részletesebben, s ezekből fokozatosan derül fény mindhárom személy előéletére, valamint arra a törésre, mely az elmeegógyintézetbe juttatta őket. Az amerikai polgárháborúba belefeledkező férfiről kiderül, hogy a koreai háborúban mondták fel az idegei a szolgálatot, s szimpatizál a kommunistákkal. Egy fekete fiatalemberről megtudjuk, hogy ő volt az első afroamerikai diák egy déli egyetemen, jelenleg pedig a Ku Klux Klán tagjának képzele magát, s egy „Integráció és demokrácia: ne keverjük össze! Niggerek, haza!” táblával a kezében hirdeti a fehérek felsőbbrendűségét, s a feketékkel szembeni gyűlöletét. A harmadik egy infantilizmusba zuhanó Nobel-díjas tudós, aki az atombomba és a hidrogénbomba fejlesztésében is részt vett, a kor legnagyobb elméje, ám tettének morális következményeit nem tudta feldolgozni. A betegek által képviselt társadalomkritikai attitűd mellett fontos a *Sokkfolyosó* újságírójának személyiségváltozása, aki ugyan számos megpróbáltatás után felderíti a gyilkosságot, s elkészíti címlapsztoriját, de a nyomozás során ért traumák hatására beáll a katatónok sorába, s hírnév helyett az elmeháborodottság várja. Az igazság, s annak elviselése józanésszel nem lehetséges a hatvanas években, hirdeti keserűen a *Sokkfolyosó*. Amennyire kilátástalanul imbolyog a *Fekete, mint én* illúzióvesztett és a témája súlya alatt megroppanó újságírója a film utolsó snittjében, annyira rokkant bele a Sokkfolyosó riportere az igazság kiderítésébe, s hajszolta bele magát a halálba a *Medium Cool* felhevült életet folytató újságírója. A *Sokkfolyosó* alacsony költségvetésű B-mozi, ám

függetlenfilmként nagyobb alkotói szabadságot élvezhettek készítői, aminek eredményeképp a korban politikailag és társadalmilag egyaránt igencsak aktuális és kényes témák viszonylag zavartalan ábrázolását nem mindenhol fogadták osztatlan lelkesedéssel.⁴⁵

Mint a három filmből is kitűnik, a hatvanas évek újságírója a vásznon talán Góliátnak képzei magát, de gyorsan kiderülnek emberi és társadalmi korlátai, s elbukik a témájával szemben vívott szélmalomharcban. Az újságírók gyengék a vásznon, foglalkozásuk elutasított, alantas, a társadalom számkivetettjei (a *Sokkfolyosó* elmeegógyintézeti alkalmazottja is nyíltan megveti az újságírókat), akik hiába igyekeznek akár egy nemesebb eszmével legitimizálni munkájukat, kudarcot vallanak.

A hatvanas évek az elektronikus média elterjedésének kora, amikor az újságíró már nem csupán elmeséli a történetet, hanem – a tévé révén – annak részévé is válik. A csatornák által szerkesztett híradókban megszületik a műsorvezető foglalkozása, a híradók vizuális adottságai révén megnyílik a horizont, s olyan, a nézők számára újdonságot tartalmazó képi elemek jelennek meg a tájékoztatásban, melyek magyarázatra, értelmezésre szorulnak. Nem véletlenül válik gyorsan népszerűvé a tévében is a megmondóember szerepében Edward G. Murrow, s nézik milliók a szintén szórakoztatva véleményformáló új tévéműfajt, a talk showt és első pionírjait, Peter Donahuet és Ed Sullivant. A McCarthy-korszak kommunista-ellenes megnyilvánulásai, az egyenjogúsági harcok, a politikusok elleni merényletek, az elharapózó erőszak fokozatosan növelik az emberek bizonytalanságérzetét a társadalomban, melynek elsőszámú közvetítője a televízió lesz, s az újsággal ellentétben a legplasztikusabb információforrásá is válik. A megcsömörlő, morális válságba zuhanó nemzet fokozatosan fordul a rosszközérzetet elmélyítő televízió ellen, melyet részben felelőssé tesz a kialakult társadalmi állapotért. Ennek hatására a széles közönség a mozis újságíró karakterét is olyan embernek kezdte látni, akit el kell kerülni.⁴⁶ A közönség a hatvanas években már nem akart tovább azonosulni az előtte oly izgalmas mozis újságírókkal. A néző elutasította, vagy nem akart hallani a karakterek megpróbáltatásairól és kínjairól, akik központi és negatív figurái lettek annak a forradalomnak, amelyen az amerikai társadalom keresztülment. A filmstúdiók emiatt inkább mellőzik az újságírótematikát ezekben az években, így mind esztétikai, mind mennyiségi szempontból mélypontra

⁴⁵ Angliában témája miatt egyenesen betiltották és 1990-ig nem engedték bemutatását.

⁴⁶ Loukides–Fuller 1990, 137.

kerülnek a sajtófilmek, az évtizedben készülő szórványfilmek pedig látványosan a múltba menekültek, vagy a szórakoztató műfajokban találtak menedéket. Mindössze egyetlen, látványos médiakritikát megfogalmazó, ám elfogult stúdiófilm készült az évtizedben, *A zöldsapkások*, mely már alkotói prekonceptiója miatt is kivételnek tekintendő. Az újságírókarakternek jelenlétet inkább a függetlenfilmek biztosítanak, melyek rendezői a kor gyártási szabályait megkerülve vagy ignorálva, kifejezetten erős kritikával illetik a riportereket, a társadalom bajainak súlya alatt elbizonytalanodó, tévelygő karakterként ábrázolva őket. A sajtómunkatársak értékrendje felborul, zavarodottá válnak, meg hasonlításuk fizikai defektusokkal, szélsőséges esetben megsemmisülésükkel párosul. A hatvanas években az újságírók mind a valóságban, mind a filmen kegyvesztetté, s ezzel egyidejűleg különösen népszerűtlenné váltak a közvélemény számára.

3. A Watergate-ügy és az újságírás erkölcsi megtisztulása a hetvenes években

Hiába John Wayne és *A zöltsapkások* hazafias buzgalma, a hetvenes évek fordulójára a közvélemény egyre jobban szembehelyezkedett az indokínai eseményekkel. A vietnámi történések előrehaladtával egyre több aggasztó részlet és eltussolt információ került napvilágra a háború kétségéről, a tévéhíradók által közölt beszámolók, az embertelenségek képi ábrázolása egyre nagyobb nyomás alá helyezte az amerikai kormányt. 1969 márciusától 14 hónapon keresztül az amerikaiak titkos bombázásokat hajtottak végre Észak-Vietnám és Kambodzsa ellen – legalábbis elhallgatottak az amerikai közvélemény előtt. Nixon csak 1970. április 30-án ismerte el a katonai műveletet egy tévéadásban. A vietnámi háború sajtótörténeti jelentősége nemcsak a sosem látott mennyiségű riportban, akkreditált médiamunkásban, a külpolitikai tévedések leleplezésében rejlett, hanem hogy a tudósítók komolyan elkezdtek megkérdőjelezni munkájuk etikusságát.⁴⁷ Amilyen dilemmával szembesült vietnámi tartózkodásakor Haskell Wexler, olyan erkölcsi kérdéseket tett fel egyre több újságíró, s ezek a kételyek megjelentek a vásznon is. Sydney Schanberg úgy nyilatkozott, hogy a legnehezebb morális riporteri paradoxon Vietnámban egyidejűleg emberi lénynek maradni és profi megfigyelőnek lenni. „Odafutsz a helyszínre, ahol néhány ember halott, mások sérültek. Jegyzeteket készítesz, fotózol néhányat, mialatt megpróbálsz eldönteni, hogy mit is tegyél. Segítsél a sebesülteken? Adjál vért? Közben pedig elvárják, hogy visszamenj és megírd a sztorit. Mert a feladatod, hogy elmondd az embereknek, hogy hol voltál, s ismertesd a történeteket számukra. Ez a kimondatlan esküd. De hogy maradhatsz közben emberi lény?”⁴⁸

Utóbbi kérdés megválaszolása két évtizeden keresztül nem múló témát jelentett a sajtófilmek számára. Az újságíró már az ötvenes években sem etikusságáról volt híres (*A siker édes illata*, *Ace in the Hole*), de a szenzációhajhászás mellett a háborús dilemmák tovább mélyítették a riporterek morális küzdelmét saját maguk, szakmájuk és a társadalom ellen. A hetvenes évek elejére tetőzött a társadalmi kiábrándultság, s a nemzet teljesen elveszetten várta megmentőjét, melyet az előzmények ismeretében némiképp váratlanul az újságírókban talált meg. A krízis azonban addig még tovább mélyült, mielőtt egy politikai skandalum révén a sajtó ismét erkölcsileg megtisztulva állhatott ki a nyilvánosság elé.

⁴⁷ Knightley 1989, 340.

⁴⁸ Gross 1985, 1.

A vietnámi háború elindított egy spirált, melynek végpontja a Watergate-botrány, majd az események hatására Nixon 1974-es lemondása lett. A körülmények ismeretében mintha az elnök és tanácsadói felkészítették volna a legrosszabbra a közvéleményt azáltal, hogy folyamatosan kántálták a szlogent („Ne higgyen annak, amit az újságban olvas.”), arra az esetre, ha valami mégis történne. És valami történt is. A Watergate irodaépület-komplexumban 1972-ben betörték a Demokrata Párt elnökének irodaként használt lakásába, hogy republikánus megbízásra lehallgatókészüléket helyezzenek el. Az először a The Washington Postban mindössze kishírként közölt bűncselekmény országos botránnyá dagadt, melyben az elnök, Richard Nixon először tagadta érintettségét, majd utóbb bevallotta, hogy tudott a megbízásról. A lehallgatási botrány nem volt szőnyeg alá söpörhető a szabad sajtó őshazájában, s a politikai lavina maga alá temette a magabiztos, s kezdetben hevesen tagadó elnököt. A skandallum nyilvánosságra hozatalában és teljes felgöngyölítésében a The Washington Post két újságírója, Carl Bernstein és Bob Woodward játszott kulcsszerepet, valamint egy Mély torok fedőnevű titkos informátor, akinek valódi személye csak 2005-ben vált nyilvánossá.

1973 őszén, amikor a Watergate-dráma még nagyban tartott, s bírósági szakaszában járt, a New York Magazin az oknyomozó újságírók kikiáltotta az új amerikai népi hősnéket. „Reszket az egész kormány, nem beszélve a politikusokról és milliomosokról” – harsogtak a címlapok országszerte, az oknyomozó újságírók elkötelezett munkájára utalva. „Egy ország számára, amely nemcsak vezetőjében, de önmagában is bizonytalan, az újságíró kínálja a bizonyosságot”⁴⁹ – emelték piedesztálra a The Washington Post két, az ügyet felgöngyölítő munkatársát. „A legszebb pillanat a nyomtatott újságírás számára” – mondta a Watergate-ügy leleplezéséről David Laventhol, a Newsday kiadója.⁵⁰ „Megmentették az országot” nyilatkozta évtizedekkel később Billy Ray, *A hazugsággyáros (Shattered Glass, 2003)* rendezője⁵¹. Az újságírás, mely évekig lesajnált, megvetett szakma volt, Bernsteinék dicső tette után egy pillanat alatt ismét vágyott foglalkozássá vált. Rekordszámú, 50 ezer diák jelentkezett újságírás szakra a Watergate után, olyan fiatalok akartak bekerülni a szakmában, akik előtte sosem tették be a lábukat szerkesztőségbe,⁵² de mindannyian az új Woodwardok és

⁴⁹ Daley 1973, 42.

⁵⁰ Schudson 1978, 171.

⁵¹ Carr 2003.

⁵² Good 1989, 2.

Bernsteinek szerettek volna lenni.⁵³ Ezek a fiatalok az újságírásról vett valamennyi tapasztalatukat a filmből merítették, s a szerkesztőséget is csak úgy képzeltek el, ahogy a moziban látták. Miért is lett volna ez másképp? Az újságírói munka addig nem a nyilvánosság előtt zajlott, ahogy teszi majd a hetvenes évektől. A külföldi tudósító helyét a népszerűségi listán a pillanatnyi divatnak köszönhetően átvette az oknyomozó újságíró. A filmeknek pedig volt honnan és miből meríteniük: Bernstein és Woodward tettét követően minden sajtótermék oknyomozó újságíró részleget hozott létre, s hasonló megdicsőülésre vágyott, mint a *The Washington Post* és munkatársai.⁵⁴ A szakma pedig értékelte a tényfeltáró munka megújulását: 1974-ben a hat kiosztott Pulitzer-díj közül négyet oknyomozó újságírásért ítéltek oda.⁵⁵ Ez a hirtelen fordulat és globális szakmai expanzió sosem látott impulzusokat indított el a filmekben, az újságíró személyében új superman született a vásznon, az újságírás pedig ismét tiszteletreméltóvá vált.

A filmekben újra népszerű oknyomozó riporterek, példaképek lettek. A mozik többségében ritkafajta individualistának ábrázolják őket, akik egy növekvő bürokráciájú szakmában küzdenek. Óvatos, vagy korrupt szerkesztőikkel szemben olyan társadalmilag érzékeny témákat kutatnak, mint a nukleáris energia, vagy a legfelsőbb politikai körök korrupciója, s megtanulták, hogy az állítólagos törvényes intézmények is melegágyai az összeesküvés-elméleteknek. A hatvanas évek összeesküvés-thrillereiből zökkenőmentesen jutunk el a klasszikus oknyomozó történetekig, hőseik ugyanazon fejlődési skálán találhatók meg, hasonló erényekkel rendelkeznek, viszont morálisan egyre legtisztultabban egy erkölcsileg tisztuló társadalomban.

3.1. Újságírók összeesküvések nyomában

A Hollywoodban a hatvanas években készülő paranoia-filmek növekvő népszerűségnek örvendtek. A tematika legelismertebb rendezője, Alan J. Pakula három filmet is szánt a Kennedy-gyilkosság hatására népszerűvé váló összeesküvéselméletek kedvelőinek a hetvenes évek elején, melyek nemcsak látványos evolúciós fejlődést mutatnak egymáshoz képest, de bennük az újságírói hivatás drámai átalakulása is egyértelműen tetten érhető. Pakula ún. paranoia-trilógiájának első alkotásában, az 1971-es *Klute*-ban még csak egy kisvárosi nyomozó igyekezett egy eltűnt ember nyomára

⁵³ Downie, 1976. 7-8.

⁵⁴ Good 1989, 122.

⁵⁵ Downie 1976, 10.

bukkanni egy prostituált segítségével. A film még nem riporter nézőpontból világította meg a történetet, s hiányzott belőle a politikai dimenzió is, ám egy motívumában feltétlenül úttörőnek tekinthető: nyitójelenetében a gyilkos egy hangfelvételt játszott le. Figyelemreméltó, hogy három évvel a Watergate-botrány nemzeti ügyé válása előtt a rendező váteszi módon tudatosította a nézőben a technika azon képességét, mely kikezdi a magánélet intimitását és autonómiáját. Egy olyan témát vezetett be a köztudatba, mely kihagyhatatlan toposzává vált az összeesküvéselmélet filmek rendezőinek; alkalmazásának legnagyobb kritikáját és veszélyét pedig a *Magánbeszélgetés* (*The Conversation*, r.: Francis Ford Coppola, 1974) című film fogalmazta meg.

Három évvel a *Klute* után *A Parallax-tervben* (*The Parallax View*, 1974) a nyomozót lázadó riporter váltotta fel, aki a legnagyobb ellenállással dacolva igyekezett leleplezni egy összeesküvés-elméletet. Loren Singer 1970-ben jelentette meg azonos című regényét, meglovagolva a hatvanas évek politikai merényletei körüli kérdőjeleket és összeesküvéseket, majd a Watergate-ügy után hirtelen megnövekedett az érdeklődés a művének megfilmesítése iránt. *A Parallax-terv* par excellence paranoia-film, a politikai gyilkosságokra és felderítetlenségükre adott filmes válasz egyik ékes példája, nem kevés életből átemelt politikai referenciával. A történet egy szenátor elleni merényletből indul ki,⁵⁶ s a nyomozás végén a nyilvános szereplés utáni vágytól vezérelt magányos örültet jelölik meg tettesként, egyben motivációként. A bizottság a felelőtlen spekulációknak kívánja elejét venni, melyet szerintük a sajtó gerjesztett az azt megelőző hónapokban a merénylettel kapcsolatban. Ez a prolóógus egyértelmű utalás a Kennedy-gyilkosság utáni nyomozást lezáró Warren Bizottság tájékoztatójára, ahol a bejelentést akkor sem sajtótájékoztatón tették meg, így a tájékoztatást követően a sajtó képviselői nem tehettek fel kérdéseket. Ugyanez a jelenet ráadásul – afféle nyomatékként – megismétlődik az epilógusban is, ezzel nemcsak keretbe foglalva a filmet, hanem hangsúlyozva a mozi egyik legfontosabb politikai üzenetét. Az alkotás egyaránt utal a politika sajtótól való rettegésére, valamint arra a lehetőségre, hogy egy ilyen kétes bejelentés mögött másodlagos, tisztességtelen szándék húzódhat meg.

A Parallax-tervben ugyanakkor a merényletet végrehajtó szervezetet nem politikai megfontolások mozgatják, csak az amerikai kapitalista gondolkodás vezérlik – keresletre kínálatot hoztak létre gazdasági alapon: olyan céget alapítottak, mely

⁵⁶ A politikus meggyilkolásának üvegablak mögötti komponálása egyértelműen a Robert Kennedy elleni merénylet képi megidézése.

megfelelő összeg ellenében bérgyilkosságokat hajt végre. Ez a gondolat azonban ugyancsak kritikája a szabad piacnak, s mondanivalója némiképp összecseng a *Hálózat* (*Network*, r.: Sidney Lumet, 1976) etikátlan profitmaximalizáló törekvéseivel. Kétségtelen, hogy Pakula üzenete leegyszerűsítve úgy is hangozhat, hogy az erőszak és merényletek a vérzivataros évtizedet követően olyan fogalmakká váltak, melyek ugyanúgy megfeleltethetők az amerikai mítosszal, mint az almás pite, vagy a baseball.⁵⁷ Ezt a feltételezést támasztja alá a film közepén elhelyezett videomontázs, egy a *Mechanikus narancsban* (*A Clockwork Orange*, r.: Stanley Kubrick, 1971) látotthoz kísértetiesen hasonló, tudatmódosításra használt felvétel, mely nézőjét hivatott azonosítani feladatával, a gyilkosságok morális aspektust nem mérlegelő, lélektelenül való elkövetésével. A provokatív montázsban az amerikai sztereotípiákat (papa, mama, almás pite, amerikai zászló) vágják össze erőszakos és pejoratív felvételekkel (nácizmus, tömegsírok, merényletek, nemi erőszak képei), s a rendező a képek erejével tesz egyenlőségjelet a fogalmak közé, igen erős kommentár nélküli kritikát megfogalmazva az amerikai társadalom állapotáról.

A társadalombírálat mellett sajtófilmként is figyelemreméltó *A Parallax-terv*. Főhőse az igazság elkötelezett harcosa, zabolázatlan újságíró, aki csak múltbeli énjében emlékeztet az ötvenes évek újságírójára: korábban ivott, de letette a poharat a szakmai elhivatottságában. Néhány évvel korábban egy ilyen karakter rendőr, vagy magándetektív lett volna, ám a Watergate-események után csakis újságíró feszülhetett neki a megoldhatatlannak tűnő ügynek – jegyezte meg Roger Ebert filmtörténész, hozzátéve, hogy az összes jó moziriporterhez hasonlóan *A Parallax-terv* újságírójának sem kell szenvednie a lapzárták szorításától, vagy egy kötelező cikk megírásától. Ellenben mindig éjszakába nyúlóan időzik a szerkesztőségben, korosodó főszerkesztője kedves és megértő, állandóan kisegíti a bajból és minden fenntartása ellenére („mi közöljük a híreket és nem gyártjuk.” – mondja meggyőződéssel) finanszírozza alkalmazottja kétes eredményű nyomozását.⁵⁸ *A Parallax-terv* újságírója a már említett népi hős, természetét illetően elsősorban a rend és erkölcs védelmezője, riporter személyisége a nyomozás előrehaladtával fokozatosan háttérbe szorul. Ebert megállapítása igaznak bizonyul, a főszereplő azért újságíró, mert az összeesküvések ellen a társadalom megítélése szerint a Watergate után a szólásszabadság és demokrácia intézményének legfőbb védelmezői tudnak fellépni, míg a korrupt, vagy inkompetens

⁵⁷ Nashawaty 2006, 45.

⁵⁸ Ebert 1974.

bűnüldöző szervek tehetetlenek. A közvélemény számára bizonyítja ezt a sok merénylet, azok felderítetlensége, a nyomozások ellentmondásossága, a politikai vezetés megvesztegethetősége, s ezt sugallják a filmek, melyek a hetvenes évek elején a paranoia-filmekkel egyre komolyabb valóságfeltáró funkciót kezdenek betölteni az újságíró-tematikában. A rendőri korrupció egyébként A Parallax-tervben is megjelenik, amikor egy jelenetben a beszervezett rendőrök próbálják likvidálni az hírlapírót, de a bírói, végrehajtói hatalom is beszervezett az összeesküvésbe.

A *Parallax-tervben* – ahogy már említettük – több olyan jelenet szerepel, mely életből vett eseményekre utal, ami dokumentarista jelleget kölcsönöz az alkotásnak – a korábbi *Medium Cool*hoz hasonlóan –, s könnyebben sugallja a néző számára, hogy ami a filmekben látható, az (vagy legalábbis hasonló) történik a valóságban is. Alan J. Pakula második paranoia-filmje azonban még mindig csak köztes állomás: bár az újságíró afféle másodvonalbeli Bob Woodwardként fésületlen hajjal és farmernadrágban hajszoja az igazságot, akcióhősöket meghazudtoló módon verekszik, ha kell, gyilkol is (!), s szerkesztője halála után sem áll le a munkával, ám Az elnök embereinek protagonistáival ellentétben még bukásra van ítélve. Az összeesküvés túl magas szintre ér el, s hiába épül be a Parallax Corporationba – egy évvel Frank Serpico rendőrtiszt hasonló akciója után –, hogy belülről szerezzen bizonyítékokat, végül elbukik küldetésében. A néző számára ugyan kiderülnek az ármánykodás részletei, de a filmi valóságban nem kerülnek nyilvánosságra a riporter halála miatt. Az epilógus bizottsági jelentése pedig a riportert is a magányos örült elkövető skatulyába helyezi, s az utolsó gyilkosságot a zsnalisztára hárítják. Az újságíró-tematika A *Parallax-tervvel* már elmozdult az előző évtized végén elért mélypontjáról. Az újságírót igazságérzete hajtja, nyomozása során azonban törvénytelen eszközöket is alkalmaz, s még ez sem segíti végső nyomozásában. Pontosabban a néző számára már léte is némi bizonyosságul szolgál, de a filmi valóság még a túlerővel szemben elbukott harcra és az igazság eltitkolásáról árulkodik, s mint ilyen, meglehetősen pesszimista dolgozat. Üzenetében pedig az is megfogalmazódik. Az újságíró ugyan elhivatott az igazság felderítése és nyilvánosságra hozatala iránt, ám magányosan még nem képes legyőzni Góliátját, a politikai korrupció intézményét. Mindezt 1974. június 14-én, a film premierjén még elmondhattuk, ám másfél hónappal később augusztus 9-én Richard Nixon elnök lemondott, s új fejezet kezdődött az újságírás történetében, az életben és a filmen is.

3.2. Két irányzat a hetvenes évek újságíró-filmjeiben

3.2.1. A nyomtatott sajtó hősei

3.2.1.1. A klasszikus lapírás hőszai

A Watergate botrány visszaállította az újságírás becsületét és fényét, amit elvett a hatvanas évek, s ez szinte azonnal megjelent a mozgóképeken is. Az újságíró-filmek hőstipusa látványos átalakuláson esett keresztül a sorsfordító politikai események hatására. A tévelygő, egzisztenciális válságon áteső lapírókat felváltják a modern kor Woodwardjai és Bernsteinjei, határozott, céltudatos, rettenthetetlen zszurnaliszták, akik bármire képesek az igazság nyilvánosságra hozataláért. Nem a Pulitzer-díj, vagy a címlapsztori motiválja őket, Amerika élő lelkiismereteként csak a törvénytelen ségek feltárásért küzdenek. Az újságírókarakter grállovaggá válásának etalonja vitathatatlanul AZ események filmváltozatában, *Az elnök embereiben* (*All the President's Men*, r.: Alan J. Pakula, 1976) jelenik meg, s válik az évtized hátralévő részében hivatkozási alappá. Az elnök emberei – melynek megfilmesítési jogait még megjelenése előtt vette meg a sztorira lecsapó producer, Robert Redford – könyvként bestseller lett, moziként pedig a valaha készült egyik legjobb újságíró-film. Legfőbb érdeme, hogy elhagyta a régi toposzokat, s az új ábrázolásban talán első alkalommal mutattak be az (oknyomozó) újságírás valódi természetét.

A film Alan J. Pakula úgynevezett trilógiájának harmadik darabja, s *A Parallax-terv* után ismét az újságíró harcol egy erkölcsileg tisztább nemzet eszméjéért, ám az előző próbálkozással ellentétben itt már teljes sikert aratnak a zszurnaliszták a láthatatlan erőkkel szemben. Ráadásul első alkalommal a bűncselekmény számai egészen az elnökig vezetnek, ami példa nélküli a demokráciái bölcsőjének is tartott Egyesült Államokban. A társadalom választott vezetője cserbenhagyta a választópolgárokat, s elfelejtette esküjét, amellyel a hazáját szolgálta, ráadásul lelepleződése meseszerű, a legkisebb szegénylegény próbatételét idézi, aki végül elnyeri a fele királyságot. Kétségtelen, hogy az elmúlt évtizedek újságírója nem lett volna képes ilyen lehetetlen feladat megoldására, még a vásznon sem, ám korábban a Production Code miatt fel sem merülhetett volna még a vásznon sem a legmagasabb rangú politikai tisztviselő besározása.⁵⁹ Az évtized

⁵⁹ A cenzúrárt 1968-ban törölték el és bevezették a korhatár besorolási rendszert.

megrázkódtatásai azonban nem érhetek volna véget kevésbé teátrális módon, mint a legfelsőbb vezető bukásával, amit erkölcsös, tisztességes átlagemberek értek el. Nagy különbség *A Parallax-terv* és *Az elnök emberei* között, hogy az újságírók itt már nem magányos hősök, összefognak a közös ügy érdekében. Nem egy ember magánügye az igazság, hanem egy egész szakma közérdeke, sugallja az alkotás. Ugyanakkor fontos változás, hogy a politika intézményén belül is vannak, akiknek megszólal a lelkiismerete. Nem szabad elfelejteni, hogy az újságírók maguktól és a bennfentes információk nélkül nem lettek volna képesek az ügy felgöngyölítésére. A társadalom számára komoly pozitív üzenete van, hogy – bár névtelenül, de – a Fehér Házban is akadnak, akik a nemzet erkölcsi tisztaságáért szállnak síkra, s elősegítik a morális válság felszámolását. *A Parallax-tervvel* ellentétben ezúttal nem állnak törvénytelen eszközök és módszerek az újságírók rendelkezésére, mindent a legtisztességesebben végeznek, a Post szerkesztőinek folyamatos kontrollja alatt. Nem dolgoznak önkényesen, másokat megkerülve. A film fő cselekménye a lapírói aktus maga, ahogy az újságírók kitartó munkával célt érnek. Az újságíró-filmek történetében első alkalommal nem szorul háttérbe ez a folyamat, a történet a nyomozási szakaszt részletezi, a két újságíró elszántságát, kitartását, s általában az újságírói munka mibenlétét, mely mindvégig hangsúlyos marad. Az elnök emberei egyik legnagyobb sikere kétségtelenül abban rejlik, hogy a két szereplő személyes története nem válik fontosabbá tetteknél, s a témánál, melyről tudósítanak. Ez a legfőbb probléma a legtöbb filmmel, melyben nagy eseményekről tudósítanak a riporterek. Az elnök embereinek például nincsen szerelmi szcénája, nem kerülnek előtérbe a két szereplővel kapcsolatos, s a téma szempontjából irreleváns magánéleti fordulatok, műfaji toposzok, igaz mintha nem is lenne magánéletük. Még az éjszaka közepén is az irodában dolgoznak, amikor pedig nem az irodában vannak, egyikük lakásán folytatják a munkát. A rendező ellenáll a túlzott politikai referenciák beemelésének, módjával kerülnek a filmbe archív felvételek és sosem feledtetik a nyomtatott sajtós munka kétkeziségét. A Robert Redford alakította Woodward hosszú perceként keresztül telefonál, hogy információhoz jusson, közben folyamatosan jegyzetel. Amikor rossz nyomra jut, visszalép egyet, újramegkezd a kérdezősködést. Nem túl izgalmas, autós üldözésektől, kézitusától, fegyveres összecsapásoktól mentes a nyomozás, mint ahogy a valóságban sem szükségszerűen ingergazdag az újságírói kutatómunka.

A riporter tevékenység klasszikus szerkesztőségben zajlik, de ez elmondható *A Parallax-tervről* is, ahol az egyterű irodában az íróasztalokon szanaszét pakolt iratok

tömkelegei között túlórázik az újságíró, aki egyedül gyötri írógépét a nagy helyiségben, a főszerkesztő üveggel és reluxával leválasztott szobájával a háttérben. *Az elnök embereiben* ezt a tárgyi környezetet a hitelesség kedvéért 200 ezer dollárért építették fel Burbanksban,⁶⁰ 200 íróasztalt helyeztek el a helyiségben, s 270 kartondoboznyi szemetet hordtak a szemetesekbe.⁶¹ A történet jelentéstartalmát szimbolizálja a film szcenikája: az irodák belseje minden napszakban világos, mely kontrasztban áll a sötét és árnyékos washingtoni utcákkal. Baljós, titkot rejtő hatást kelt a sötétség, különösképpen a sarkok és útvesztők nélküli, egyértelműen átlátható, hatalmas és megvilágított szerkesztőséggel összevetve. Az alkotás időkezelése hasonlóképpen szimbolikus: az irodában időtlenség, a szabadban szinte szünet nélkül éjszaka a jellemző napszak, ezzel is kifejezve, hogy az újságírók éjjel-nappal dolgoztak az ügyön. Azt sem tudjuk megállapítani, mennyi idő telt el, a film igyekezett keveset markolni, ennek megfelelően a könyvvel ellentétben csak az események első hét hónapját dolgozza fel, majd a film végi feliratokban közli a hógolyó effektus okozta későbbi, Nixon lemondásához vezető következményeket.

A karakterek egyértelműek: ambiciózus gyerekriporter, mogorva veterán szerkesztő, titkos források – sőt, az elmaradhatatlan irodai titkárnő, akinek Bernstein az egyik jelenetben túljár az eszén, hogy bejusson a főnökhöz, a sztereotípiák miatt került a filmbe, s teljesen fiktív.⁶² A Post szerkesztői mentorok és példaképek, szakmai elhivatottságuk azonban az újságírói felelősségvállalás korlátain belül történik – *A Parallax-tervhez* hasonlóan –, s minden csak a tények alapján kerülhet a lap hasábjaira. („Nem érdekel, hogy szerinted mi nyilvánvaló, az érdekel, amire bizonyítékok vannak” – mondja a szerkesztő.) A két zurnaliszta számtalan emberrel találkozik, gyakran eredménytelenül, s mindent be kell vetniük az előrejutás érdekében. Kivéve egyet: soha nem fedik fel ismeretlenségbe burkolózó forrásukat. Ez az aktus testesítette meg harminc éven át az újságírói szavahihetőséget, s vált a későbbiekben filmek támadásának egyik legfőbb célpontjává. A ’Mély Torok’ (’Deep Throat’) fedőnevű forrás az újságírás és a politikatörténet egyik legnagyobb rejtélye volt évtizedeken át, míg 2005-ben a Vanity Fair magazin hasábjain fel nem fedte inkognitóját, az akkor 92

⁶⁰ Egy 2005-ös tévéinterjúban Robert Redford elmondta, hogy eredetileg a Washington Post szerkesztőségében akartak filmezni, de ez lehetetlennek bizonyult, mert a Post számos alkalmazottja egyszerűen félt a kamerától, néhányan meg akaratlanul is elkezdtek színészkedni. Mások eltűntek a mellékhelyiségekben, hogy kisminkeljék magukat. A Post mindemellett együttműködött a hitelesség megteremtésében, s a műterem berendezésében.

⁶¹ Cagin–Dray 1984, 250.

⁶² Goldman 1983, 240.

éves William Mark Felt, az FBI egykori ügynöke. A két főszereplő a filmben abszolút protagonista: a feddhetetlenség mintaképei, akikre még véletlenül sem merül az etikátlanság gyanúja – ellentétben más filmekkel, vagy akár az eredeti regénnyel szemben. S valóban: a tényközlés, tárgyilagosság ellenére minden nagyobb a filmben, mint a valóságban (az újságíró makulátlan, a politikusok bűntől fertőzött antagonisták). A film nem azt mutatja meg, hogy milyen volt, vagy milyen most az újságírás: arról beszél, hogy milyennek kellene lennie.⁶³ S az eredmény nem is lehetne az újságírószakma szempontjából lelkesítőbb: felemelt fejjel, az igazság grállovagjaiként Az elnök emberei újságírói testesítik meg a hetvenes évek igaz népi hőseit. Nemcsak a valóságban, de a vásznon is.⁶⁴

3.2.1.2. A bulvár sajtó hősei és supermanjei

Bár a klasszikus nyomtatott sajtó egyetlen esemény hatására megtisztult, s ismét megcsillogtatta régi értékeit, a filmek nem hallgatták el, hogy a bulvárújságírás továbbra is jelen van a médiapalettán, s meghatározó szerepet tölt be az emberek életében. Ezek az alkotások sok rokonságot mutatnak az elektronikus újságírás produkcióival, amennyiben a legfőbb motiváció itt is a nagy példányszám értékesítése, s ezért a legkülönbözőbb szenzációk felkutatása. Hasonlítanak a tévére abban is, hogy a sárga újságírást kevésbé lehet az oknyomozó újságírással egy napon említeni eltérő motivációjuk és módszereik miatt, ugyanakkor a klasszikus lapíráshoz hasonló több évtizedes tapasztalattal rendelkeznek, s nemcsak a valóságban, de a filmen is komoly múltra tekinthetnek vissza.

Van abban valami szimbolikus, hogy az újságírás megítélésének drámai változása, valamint az újságírószerep filmi átalakulása arra sarkallta Hollywood egyik legelismertebb krónikását, Billy Wildert, hogy remake-et készítsen az újságíró-filmek úttörőjéből, a *Címlapsztorból*. A *Szenzáció!* (r.: Billy Wilder, 1974) múltba helyezi történetét (1929-ben játszódik), s miközben nosztalgiával tekint az újságírás és újságíró-

⁶³ Good 1989, 158.

⁶⁴ A Parallax-terv és Az elnök emberei sikere csak részben magyarázható az újságírótema népszerűségével. A hetvenes években szupersztárok és szuperfilmek megjelenése adott új sármot, lendületet a karaktértípusnak és a tematikának. Robert Redford és Dustin Hoffman mindketten sztárok voltak Az elnök emberei elkészültekor, ráadásul a gyártó stúdió kikötötte, hogy a producerként tevékenykedő Redfordnak főszerepet kell játszania. A Parallax-tervet végigküzdő Warren Beatty is férfiideál volt.

film hőskorára, jelenidejű referenciákkal is bír, elsősorban a McCarthyizmust illetve kritikai megjegyzésekkel.⁶⁵

A kosztümös történet főbb vonalaiban az eredeti forgatókönyvet követi. Egy rendőrgyilkost épelméjűnek talál a bíróság, s kötélt általi halálra ítéli. A kivégzés éjszakáján újságírók a helyszínen az ítélet végrehajtására várnak. Az egyik lap rámenős főszerkesztője törvényszegés terhe mellett szeretne becsempészni egy fényképezőgépet a kivégzés helyszínére, hogy címlapon közölhesse az exkluzív felvételeket. Ebben lehetne partnere legjobb újságírója, aki épp a kivégzés napján jelenti be kilépését, s házasságát. A szerkesztő mindent elkövet a nász felbontása és újságírója maradása érdekében, melyben kezére játszik a halálraítélt megszökése, s ehhez a dilettáns rendőrök asszisztálása.

A *Szenzáció!* kétféle olvasatban vizsgálható alkotás: egyrészt elcsépeelt toposzok és közhelyek („Azért vagy jó riporter, mert mindig ott vagy a jó helyen, a jó időben” mondja a főszerkesztő beosztottjának) sorában idézi meg a harmincas évek szórakoztató sajtófilmjeinek stílusjegyeit, másrészt bizonyos nézőpontból aktualizálja a történetet, s a kommunistaüldözés, valamint a hatalom és korrupció viszonylatában új megállapításokat tesz a történetbe.

Vizuálisan (karakteriben, tárgyi környezetében) a vígjáték klasszikus harmincasévekbeli mozi. A korosodó újságírók, arrogánsak, iszákosok, szerencsejátékosok, kifigurázzák az élet helyett a felsőoktatásban, a padokban újságírást tanuló zöldfülűt, még nyoma sincsen a közvélemény tiszteletének a sárga újságírást folytató szakmával szemben (amikor egyikük le akarja állítani a bitófa építését zajossága miatt, az építésvezető rendőrtiszt rárivall: „Dögölj meg!”). Az ábrázolt zsuranliszták valamennyien gátlástalanok és etikátlanok, akik munkájuk érdekében szinte mindenre képesek: előbb megpróbálják előbbre hozni az akasztást két órával, hogy bekerülhessen az anyag a reggeli kiadásba, majd kis híján halálba taszítják a halálraítélt szeretőjét. Motivációjuk szakmájukból fakad: a szenzáció tartja magasban az eladott példányszámot, s hírverseny zajlik.

A rendező a szórakoztató sajtófilmek ismérveinek katalogizálásán túl politikai dimenziót is nyit a történetben. A mániákus seriff, erőteljes kommunista-ellenes

⁶⁵ Billy Wilder Németországból menekült Amerikába 1933-ban, s a háború alatt Auschwitzban haltak meg Európában maradt rokonai. Szociáldemokratának tartotta magát és szocialista szimpatizáns volt, de nem volt a Kommunista Párt tagja, sem követője. A negyvenes-ötvenes évek McCarthyizmusa idején mégsem volt hajlandó megnevezni egyetlen kommunistát sem, s számos filmjében emlékezett meg kritikus hangvételben a meghurcolásokról (pl. *Stalag 17*).

felhanggal bolsevik anarchistának nevezi a gyilkost, ami a hetvenes évekre már idejétmúlt szemléletté vált, ezért az újságírók szemében szinte elmeháborodottá válik a rend őre. A hatvanas évek paranoia-történeteire illeszkedő módon egy kvázi összeesküvés-elmélet is bekerül a narratívába: a polgármester újraválasztása érdekében a kormányzó felfüggesztő határozatának eltussolása árán is képes lett volna végrehajtani az akasztást, a korrupt rendőr asszisztálásával.

Billy Wilder mindkét értelmezésben nem kevés cinizmussal szemléli az eseményeket. A nosztalgikus hangvétel ellenére a harmincas évek sárga újságírásáról meglehetősen kritikusan vélekedik, csakúgy, mint a kommunistaüldözésekről és az összeesküvés-elméletekről. Filmje egyszerre kritikája a múltnak és jelennek, az újságírásnak, a társadalomnak és politikai rendnek. Stilizált karakterei, naivái („Ha az újságok írták, biztos igaz, az újságok sosem hazudnak” vallja egy szereplő), banális fordulatai ilyen tekintetben a szükséges formának bizonyulnak a tartalomhoz, s elemeltebb kontextusban meglepő frissességről tanúskodnak – dacára az avított külsőnek.

Érdekes módon egy másik, ekkor készült – múltban íródott, de jelenidőre aktualizált – történet is releváns gondolatokat fogalmaz meg (közvetve) az újságírás természetéről, s elkészülte szervesen illeszkedik az újságírókat körülvevő felfokozott hangulatba. Woodwardot és Bernsteint supermannek hihette a közvélemény, 1978-ban viszont már az újságíró igazán superman volt, pontosabban a Superman volt. Az 1938-as képregény negyvenedik évfordulójára elkészült első egészestés film időzítése tökéletesnek nevezhető. Az újságírók népszerűsége a csúcson volt, s ehhez kézenfekvőnek tűnt egy olyan képregény adaptációja, melyben egy szuperhős – a legnagyobb Amerikában – újságíróként tevékenykedik civilben. Ez a vonal a *Supermanben* (Richard Donner, 1978) kifejezetten hangsúlyos, s az első moziváltozatban szemmel láthatóan törekedtek a Krypton bolygó valószínűtlensége és a főhős természetfelettsége oppozíciójaként az újságírás minél hitelesebbé tételére. Az egyterű szerkesztőség mintha csak Az elnök embereiből köszönné vissza, elfoglalt zurnaliszták tucatjai görnyednek a lámpákkal megvilágított szerkesztőség írógépei fölé. A főszerkesztő irodája üvegfallal van lekerítve a szerkesztőségtől, melyből a lobbanékony természetű, önmeghatározása szerint negyven éve a pályán lévő újságíró irányít, s aki munkája elismeréseként került a főszerkesztői székbe „kitartás, részvét, könyöklés” révén. Illetve kellő agilitással és önbizalommal, mely utóbbi kettő hiányzik

a Superman civil énjéből, Clark Kentből a sikeres újságíróvá váláshoz. Clark Kent nem is ezen erényei miatt kap esélyt az újságíró szakmától, hanem mert „nemcsak azt tudja, hogyan kell tisztelni a főszerkesztőt, nemcsak jó referenciái vannak, de a negyven évem során nem láttam még senkit, aki ilyen gyorsan tud gépelni”, ami jókora kritika az újságíró-társadalomra nézve. Az igazi oknyomozói újságíró erények vele ellentétben inkább Lois Laneben, a Pulitzer-díjra hajtó fiatal riporternőben fedezhetők fel, akinek ugyan folyamatos gondjai vannak a helyesírással, de törtető és akaratos, s leginkább eltökélt (a kérdésre, hogy „Te sosem lazítasz?” egy könnyed „Minek?” a válasza). Újságírói ars poeticája („A jó riporter nem szerzi a nagy sztorikat, hanem ő teszi naggyá.”) megfelel az általa folytatott bulvárújságírásnak. Ambíciója nagyfokú exhibicionizmussal párosul, s karaktere megelőlegezi a nyolcvanas évek újságíróját, aki fontosabb a témájánál. Lois tudja, hogy mi kell az olvasónak („Van benne minden, szex, erőszak, etikai kérdés.”), hogy egyszerre könnyed és mély legyen cikke, s nem felejtí el magát sem pozicionálni a témával egy szinten már a cikk címében („A rejtélyes gyilkosságok megfejtése Louis Lanetól.”). Lois Lane karakterében az oknyomozó újságírás találkozik a bulvárral, s a szenzáció legyőzi a tradíciót. A Superman megjelenésekor elkezdődő híversenyben kiadott főszerkesztői utasítással („Akár meg is vesztegethetik, ha kell, hogy szóra bírják! A teljes sztorit akarom!”) pedig már hatalmasat léptünk előre a nyolcvanas évek, „ha nincs szenzáció, csinálj egyet” szemlélete felé.

A *Superman* elkészülte 1978-ban vitathatatlanul az újságíró-tematika reneszánszának és kitörő népszerűségének köszönhető, ám a film már magában hordozza az évtizedforduló újrafogalmazódó aggályait is. Az újságíró még superman, de már mindent ellep a bulvár, amiben idegenül mozog egy hagyományos értékrendű zurnaliszta, s újságírói területen alulmarad agilisabb, a siker érdekében kompromisszumkészebb és etikai határokat is átlépő társaival szemben.

3.2.2. Az elektronikus média hősei

Az elnök emberei az újságírást hitelesen, de héroszi magasságokban ábrázoló idealizált szakmaként mutatja be – pontosabban a NYOMTATOTT sajtó morális megtisztulását láthattuk a vásznon. Az elnök emberei határfilm: a hetvenes években ezzel a produkcióval kezdődik az elektronikus és nyomtatott sajtó elválása, majd két teljesen különböző irányzatban való kibontakozása. Az ötvenes években a tévéábrázolás

a médium újdonsága miatt még nem került be az újságíró-film tematikába, a hatvanas években pedig a stúdiók kivárása miatt nem jelentek meg tévéről szóló alkotások a vásznon, vagy ha mégis, akkor cselekményük a tévé feltalálása előtti időben játszódott. A kor függetlenfilmjeiben szintén az írott média képviselői jelentek meg, amelyben szerepet játszott az a tény is, hogy igazi oknyomozó, tényfeltáró műsorok még nem készültek a tévében, ezeknek a filmeknek viszont kutatómunkára vállalkozó riporterek voltak a főszereplői, akiket addig csak a lapoknál talált meg az ember.

A televízió fokozatos térhódításával a tömegkommunikációs palettán visszavonhatatlanul helyet foglalt az új szereplő, aminek következtében a közvélemény a sajtó helyett egy új, mai napig is kurrens fogalmat kezdett el használni: a médiáét. A hetvenes évek végére végleg átrendeződtek a tömegtájékoztatáson és -szórakoztatáson belüli erőviszonyok, a tévé megkerülhetetlenül piacvezetővé vált, a rádiótól elszakadva megtalálta önálló karakterét, s átesett az első médiabotrányokon, amelyet elsősorban a politikai merényletek híradófelvételei, a vietnámi beszámolók sokkoló képsorai, valamint a Kvíz show botrányok okoztak. Ezek az események együttesen alkottak egy olyan képet a tévéről, mint megbízhatatlan, szenzációkra fogékony médium, melyben a kereskedelmi szempont, azaz a nézettség magasban tartása a bevétel maximalizálása érdekében mindenek előtt áll. Azt gondolom, hogy van abban némi sorszerűség, hogy a nyomtatott sajtó programfilmjével egy évben megjelent az elektronikus média kurzusalkotása is, mintegy ellenpárként megfogalmazva a tévé legfontosabb kritikáit, mely ráadásul nem is elsősorban a jelennek, hanem a közeli jövőnek szólt. Mert *Az elnök emberei* újságírást felmagasztaló, s negatív kritikát egyetlen pillanatig sem említő fogalmazásmódja után a Hálózat csak médiát ostromozó megállapításokat tesz, a szakmai elismerés legkisebb szándéka nélkül. Míg *Az elnök emberei* és az azt követő nyomtatott sajtóról szóló filmek a lapírást, mint hagyományos médiumot az újságírói mennyországgént és a nyilvánosság megmentőjeként definiálták, addig a Hálózat a televíziót újságírói purgatóriumnak és a nyilvánosság becsapójának aposztrofálta (s például a könyv- és újságolvasás hiánya miatt ostromozta a tévénező közönséget) – fogalmazott Matthew C. Ehrlich az Illinois-i Egyetem docense amerikai újságíró-filmekről szóló könyvében.⁶⁶ A közvéleményformálás meglehetősen sajátos formája jelenik meg a *Hálózatban*. Egy kirúgás szélén álló, kiégett újságíró élő adásban jelenti be öngyilkosságát – ami a szégyen és félelem helyett az egekbe emeli a nézettséget. A

⁶⁶ Ehrlich 2004, 127.

megrökönyödő televíziócsatornát csak a profit vezérli, ezért hamar celebet varázsol a műsorvezetőből, olyan prófétát kreálva a férfiből, akinek szavait tömegek figyelik. Az újságírás eltolódása a szórakoztatóipar felé a hetvenes években kezdődött, a *Hálózat* pedig ennek a változásnak a szatírája: a tévéhálózat ugyanis bármire, pontosabban mindenre képes a nézettség növelése érdekében.⁶⁷ Így születik meg a mai valóságshow-k előképe, melyben a szenzáció tartja magasban a nézettséget.

A televízió az évtized elejétől fokozatosan és egyre markánsabban lesz jelen az újságíró-filmekben. Bár kezdetben még inkább referenciaként használják a tévés hírműsorokban elhangzottakat (pl. *Az elnök emberei*, *A Parallax-terv*), de a *Hálózattal* új tematika indul útnak az újságíró-filmeken belül: az elektronikus médiáé. *Medium Cool*, *Hálózat*, *Gyilkos optika* (*Wrong is Right*, r.: Richard Brooks, 1982), *Hatalom* (*Power*, r.: Sidney Lumet, 1986) – a tévés újságírásról szóló filmek nem követik egyértelműen és felismerhetően az addigi újságíró-film formulát, mivel azok a nyomtatott sajtóra vonatkoznak.⁶⁸ Ezek a mozik, ahelyett hogy egy sablonos történetet követnének, kaotikus, aggasztó atmoszférát teremtenek. Véletlenszerű erőszakban bővelkedve a *Medium Cool* és a *Hálózat* eléri, hogy a hőst tekintsük áldozatnak. Ezen filmekben kivétel nélkül a tévé hibáztatható. A tévé félelmetes új erő, melyet lelketlen cégek irányítanak. Erre reflektálnak már a *Hálózat* előtt egy évvel bemutatott *Rollerball* (r.: Norman Jewison, 1975) és a *Death Race 2000* (r.: Paul Bartel, 1975) című alkotások is, melyek tömegfilmes megközelítésből jövendőlik meg a média és az óriásvállalatok világgazdasági törekvéseit. Előbbi 2018-ban, utóbbi 2000-ben játszódik, s bennük a tömegszórakoztatást kötik össze a (tömeg)sporttal, erőszakkal és gyilkosságokkal – ezek a kifejezések egymás nélkül már nem is léteznek a jövőben. A *Rollerballban* egy óriásvállalat által szervezett ultraerőszakos sport reprezentálja a világot, utóbbiban pedig tévében közvetítenek olyan kontinenst átszelő autóversenyt, ahol halálos gázolásért plusz pontokat kapnak a versenyzők, mert az növeli a nézettséget. A hetvenes évek közepén már érezhető az elmozdulás a tévé irányába, s bár a radikális változás megjövendölése az olcsó szórakoztatásban jelenik meg először, a médiára vonatkozó utópikus elképzelések bizarr sora harminc év elteltével már nem is olyan képtelen a valóságshow világában.

A tévé fokozatosan válik az új vallássá, de ezt jelen időben a *Hálózat* fogalmazza meg először: s milyen ironikus, hogy a filmben a stúdiódíszlet egy

⁶⁷ Garelik 1993, 11.

⁶⁸ Good 1989, 73.

katedrális paródiája. Évtizedekkel a tévé, sőt a mozi felfedezése előtt, írók már megjövendölték, hogy a félművelt tömegek le fognak borulni a könyörtelen sajtómágnások akarata előtt. David Graham Phillips *The Great God Success* (1901) és William Richard Hereford *The Demagog* (1909) című könyvei már reflektáltak a pánikra és morális merényletre, melyek forradalmat indítanak el és megváltoztatják az újságírást, a gépiesítéstől és a szenzációhajhász tömeges napilapok felemelkedésétől a sajtómonopóliumokig. A két regény főhőse bulvár lapok szerkesztője, akik a grállovag büszke álcája mögött lapjaikat arra használják, hogy saját kényük-kedvük szerint formálják a közvéleményt.⁶⁹ Ez a folyamat a televízióban már a hatvanas évek végén megjelent: Fred Friendly, a CBS News elnöke egy 1967-ben publikált könyvében arról a félelméről írt, hogy a tévéhálózatok egyre inkább a minél nagyobb nézettségre törekednek a lehetséges legnagyobb bevétel érdekében.⁷⁰ S ennek legkézzelfoghatóbb példája esett meg 1966-ban, amikor a CBS Televízió Hálózat elnöke, James Aubrey 1966. február 10-én úgy döntött, hogy a Nemzetközi Kapcsolatokért Felelős Szenátusi Bizottság vietnámi beszámolója helyett a *Szeretlek Lucy* című sitcom egy epizódja kerüljön adásba.⁷¹

Bár az év, talán évtized két legfontosabb médiafilmje, *Az elnök emberei* és a *Hálózat* meglehetősen ellentétes módon (heroizálva, illetve dehonesztálva) beszél az újságírásról, ellentétben számos alkotással, ahol csak ürügy a szakma a szűzsében, itt valóban a szakmáról, annak felelősségéről esik szó. A filmekre általában jellemző, hogy közülük csupán kevés beszél a zurnalisztika természetéről: a sajtó hatásáról, a benne rejlő korrupció lehetőségeiről, a tömegek manipulálásáról, az objektivitás véget nem érő kutatásáról.⁷² A filmek jelentős része valótlan képet fest a szakmáról, mások ismert sztereotípiákat puffogatnak. Ilyen értelemben mind *Az elnök emberei*, mind a *Hálózat* a valóságosságot kutatja, illetve ábrázolja. Ám míg a dicső múlt elevenedik meg a jelenkori *Az elnök embereiben*, addig a *Hálózat* saját korában még csak utópiának számított, látnoki módon jövendölve meg a bekövetkező jövőt, illetve a média eltolódását a bulvárosodás irányába. S még egy hasonlóság: mögöttes tartalmukat tekintve *Az elnök emberei* és a *Hálózat* is felvet egy hasonló problémát – mindkettőben újságírók konfrontálódnak az intézményesült korrupcióval.

⁶⁹ Good 1989, 73.

⁷⁰ Friendly 1967, 12.

⁷¹ Friendly 1967, 25.

⁷² Langman 1997, 12.

A *Hálózat* formailag az etalon újságíró-film: a szerkesztőség tárgyi környezete megegyezik a nyomtatott és elektronikus sajtó közegével. Az UBS-nél is körasztalnál ülnek az indítóértekezleten, miközben a háttérben az iparos munkások tucatjai serénykednek. A kamera lassan pásztázza körbe a vezérlőt, a számos kontrollmonitort feszülten figyelik a műsor szerkesztői. S miközben élő adásban jelenti be a műsorvezető öngyilkosságát, a főszerkesztő lapjaiba mélyedve, lakonikusan jegyzi meg: 10 másodperc múlva reklám. A szerkesztők droidmunkát végeznek, nem is hallják, mit mond a műsorvezető az adásban, s csak utóbb hitetlenkednek az elhangzottakon. A szenzációs bejelentés a többi televíziós csatorna számára azonnal vezető hírré válik, mert a kialakuló híerverseny a tévéket még érzékenyebben érinti. Érzékletes példa erre a film rámenős és arrogáns szerkesztőnőjének szcénája. Egy, a tévécsatornához eljuttatott videofelvételen egy földalatti forradalmi mozgalom szervezői „holtunalmasan fecsegnek a marxizmusról” egy saját maguk készítette felvételen – már a kommunizmus sem a régi, szól a kritika –, melyben afféle illusztrációként egy nyolcperces jelenetben a terroristák felveszik saját bankrablásukat. Háborzongatóan vicces – reagál rá a szerkesztő, eszelős, radikális csoport, akár még sorozat is lehetne belőle, teszi hozzá. S elindul az ötletelés: „minden héten új ügy lenne nekik írva, emberrablás, merénylet, géprablás, túszejtés. Az amerikaiak egyre rosszkedvűbbek, záporoznak rájuk a bajok, Vietnám, Watergate, depresszió, infláció, utálkoznak, kefélnek végkimerülésig, de nem segít az sem. Az amerikaiaknak kell valaki, aki a dühüket kifejezésre juttatja. Dühös műsorok kellenek. Nem kellenek a szokványos műsorok, antikultúrát akarok és intézményellenességet. Olyan műsort akarok, mely egy terroristacsoport működését mutatja be, mondjuk Sztálin és a vidám bolsevikfiúk.” Ennek az ars poeticának pedig tökéletesen megfelel a lázadó műsorvezető, aki élő adásban mondja ki: „Minden hazugság”. Ezzel ítéletet mond a műsorszerkesztésről és saját életéről, de a sorok között természetesen Nixonról, Vietnámról, s minden olyan politikai eseményről, ami depresszióba taszította a társadalmat. „Kimondta, amit minden amerikai érez, hogy elég a link dumából. Megfogalmazta a nagy nemzeti dühöt” – összegezte a monológot nagyon érzékletesen a szerkesztő. S mivel az igazság kimondása tetszik a nézőnek, ezért egyre nagyobb számban nézik a „kibeszélő showt”, s hiába kritikája ez a televíziónak, műsor épül köré, mert az igazságnál a profit is fontosabb. Így teremti meg a társaság „napjaink profétáját; korunk képmutatásait ostromozó majdnem messiását”, s engednek vele egy bizonyítottan felelőtlen embert a nemzeti tévéhálózat képernyőjére. Így válik a speciális kommentárral napi „cirkusz” a hírközlés komolyságából. Gátlástalanság,

etikátlanság a nézettség és profit érdekében: látható lesz, hogy a *Hálózatban* megjelenő felvetés tendenciává dagadt a nyolcvanas években. A média és különösképpen a tévé korcsosítja és jelentékteleníti a híreket, hogy minél nagyobb közönséget érjenek el. A *Hálózat* és a *Gyilkos optika* a tévéhíreket összeköti a szenzációhajhászással. Bár mindkettő film túloz, egyik sem jobban, mint a tévé teszi a valóságban. A tipikus tévéhíradó számítógépes animációival, jólfésült bemondóival, nyitó- és zárószignáljával, drámai élő riportjaival és beszámolóival reménytelenül összemossa a hírközlést a szórakoztatással. Találón állapította meg Neil Postman, a New Yorki Egyetem professzora, hogy az amerikaiak a legjobban szórakoztatott és valószínűleg a legkevésbé informált emberek a nyugati világban.⁷³

Bár a hírműsor kommercializálódása és talkshowba transzformálódása megelőlegezte a nyolcvanas évek változásait („A tévé nem az igazság, a tévé egy istenverte szórakoztató park” – hangzik el a filmben), a film egy másik fontos momentuma már az ezredforduló tömegkommunikációs változásait idézi meg. A Mao Ce Tung Óra című műsorban megvalósul a terroristák bűnügyeit bemutató show, a csatorna heti 10 ezer dollárt fizet a gonosztevőknek, hogy felvegyék büntetteiket – kiemelkedő nézettség mellett. A mai YouTube mobilvideók előképe jelenik meg a filmben, amelyben bárki megkaphatja a maga 15 perc hírnevét, ha megfelelő témára lel, vagy talál ki, meglehetősen kétes célokért: ha nem veszik meg a kereskedelmi tévék, akkor is milliók nézik meg a közösségi portálokon, virtuális popularitást generálva. Ez a két műsortípus találkozik, amikor az ismét hanyatló népszerűségű álprófétát a film lezárásában az ígéreteknek megfelelően lövik agyon élő adásban, újabb tévétörténetet írva, mert így a műsorvezető lesz „az első ember, akit azért ölték meg, mert rossz volt a nézettségi pontszáma.” S miközben négy képernyő közül egyben még a lövés után összeeső haldokló lassított felvételét látjuk, két másik képernyőn már reklám fut, a negyediken pedig a következő műsor felkonferálása zajlik.

Bár a korabeli kritikák ritka kivételtől eltekintve magasztalták az alkotást, a televíziócsatornák meglehetősen elítélőek voltak a filmmel szemben. Az NBC alelnöke sommásan „egy darab szarnak” titulálta a filmet, hozzátéve, hogy annak semmi köze a valódi tévézéshez. A film forgatókönyvírója Paddy Chayefsky, aki az ötvenes években tévés íróként dolgozott, válaszul hangsúlyozta, hogy néhány kiegészítést leszámítva minden, ami elhangzik a *Hálózatban*, igaz.⁷⁴

⁷³ Postman 2006, 106.

⁷⁴ Time 1976. december 13. 78.

Az NBC riportere, Douglas Kiker a filmben ábrázoltakra reagálva elmondta, hogy a valóságban a hírközlés és szórakoztatás közötti fal ugyan még nem omlott le, de egyre erőteljesebb támadások érik azt.⁷⁵ Ezt igazolják azok a kutatások, melyek a helyi tévéadók hírműsorai nézettségcsökkenésének lehetséges okait vizsgálták. A csatornák, ahelyett, hogy nagyobb mozgásteret biztosítottak volna a híradósaiknak a hírszerkesztésben, szakértőket kértek fel, hogy ők mondják meg, milyen történetekről, milyen hosszan és hogyan tudósítsanak, kitérve még a műsorvezetők öltözködésére is. Az eredmény kettős volt: egyrészt megjelent a hírműsorokban a játékosság és humor, ahol a bemondó viccelődik a meteorológussal, másrészt elterjedtek a szent hármasságban (vér, zsigerek, orgazmus) fogant szenzációk.⁷⁶ Emellett a nézettségi indexért zajló versenyben még nagyobb jelentősége lett a megfelelő műsorvezetők személyének és külső megjelenésüknek. Egyes szakértők odáig mentek e témában folytatott vizsgálódásuk során, hogy a tesztközönségre elektródákat helyeztek, s mérték a különböző bemondójelöltekre leadott a reakciójukat. Amikor Pat Emoryt, a los angelesi KNXT-TV bemondóját kirúgták, mert nem tudott elektromos impulzust kiváltani a tesztközönségből, azt mondta, „ezzel a méréssel Adolf Hitlernek kellett volna bemondónak lennie.”⁷⁷ Nem is áll ez a világ olyan távol a *Hálózat* által vizionált utópiától.

3.2.2.1. Oknyomozó újságírók az elektronikus médiában

Bár a *Hálózat* a tévés újságírást a lehető legszélsőségesebb módon ábrázolta, az alkotás ezzel a mondanivalóval még egy ideig nem talált követőkre a stúdiófilmek között. A tévé a hetvenes években még valóban nem volt annyira radikális, ahogy a *Hálózatban* ábrázolták, s ez a szélsőség még a nézőktől is távol állt az évtizedben. Korábban már szó volt róla, hogy az elektronikus média sokkal bizonytalanabb, kiszámíthatatlanabb univerzum a nyomtatott sajtóhoz képest, amelynek nincsenek meg a kapaszkodóként szolgáló előzményei, hagyományai. Azt is láthattuk, hogy a tévé megítélése meglehetősen ellentétes, mert míg néhány híradóst (Mike Wallace, Dan Rather) a hitelesség intézményeként tartottak számon, addig a tévé általános ismérvei

⁷⁵ Uo. 79.

⁷⁶ Uo. 79.

⁷⁷ Uo. 79.

között inkább a hiteltelenség (különösen a kvízműsor botrányok után), szenzációhajhászás rögzült a köztudatban.

Ennek az ellentmondásosságnak tudható be, hogy míg a nyomtatott sajtó filmjeiben általános hurráhangulat uralkodott el, addig az elektronikus médiáról meglehetősen eltérő állásfoglalások készültek. A *Hálózattól* merőben más képet festett a tévésekről a *Kína-szindróma* (*The China Syndrome*, r.: James Bridges, 1979), melyben *A Parallax-tervhez* hasonlóan az újságírók elkeseredett küzdelmet folytatnak, hogy nyilvánosságra hozzák az igazságot. A *Kína-szindróma* egy atombalesetről, s annak lehetséges következményeiről szól, kritikát fogalmazva a dollármilliárdos üzlettel szemben, melyben a pénz fontosabb az emberéletnél. A hetvenes évek zöldmozgalmai idején meglehetősen kényesnek bizonyult a téma, olyannyira, hogy a gyártó Columbia Pictures attól tartva, hogy a közönséget félrevezeti a *Kína-szindróma* cím, fontolgatta, hogy megváltoztatja azt Szemtanúra (Eyewitness), vagy Hatalomra (Power).⁷⁸ Eközben az energiaipar rettegett, hogy bármilyen címen fusson is, az alkotás megtépázza az imidzsüket. Mindezek ellenére a *Kína-szindrómát* 1979. március 16-án bemutatták a mozikban, jelentős nézettség és kedvező kritikák mellett, majd a véletlen is az alkotók kezére játszott, amikor a filmben ábrázoltak a valóságban is megtörténtek. 12 nappal a premier után az USA történetének legnagyobb nukleáris balesete következett be a pennsylvaniabeli Harrisburgben található Three Mile Island atomerőműben, így az a ritka jelenség állt elő, hogy egy népszerű szórakoztató darab megelőlegezett egy jelentős híradós eseményt, majd segítette értelmezni azt – írta publicisztikájában Dennis A. Williams szerkesztő-riporter.⁷⁹ A cím egy elméleti atomkatasztrófára utal: *Kína-szindrómának* nevezik azt a jelenséget, ha az atommag elszabadul, s gyorsan felhevíti a fűtőanyagot. Az anyag ekkor megállíthatatlanná válik, s a földre olvadva, akár Kínáig is elhatolhat. A hidegháború idején fenyegető lehetséges atomkatasztrófa a közéletet folyamatosan foglalkoztató téma volt, s az atomenergia veszélyeit titkoltsága, átpolitizáltsága és hatalmas gazdasági potenciálja miatt számos kérdőjel, mítosz vett körül. Emiatt is illeszkedett a téma a hetvenes évek paranoia-filmjeinek sorába és a *Kína-szindrómában* is megjelenik az összeesküvés-elmélet népszerű tematikája (az eltitkolt politikai bizonyítékokkal egy bizottsági meghallgatásra igyekvő férfi autóját lesodorják az útról, s bár túléli a támadást, de nem ér oda időben, s az anyag nem kerül nyilvánosságra).

⁷⁸ Williams 1979, 31.

⁷⁹ Williams 1979, 31.

A *Kína-szindróma* azonban nemcsak paranoia-filmként és technikai próféciaaként állja meg a helyét, de a tévés munka mibenlétét, etikai dilemmáit is megfogalmazza. Főszereplője egy könnyű hírekre szakosodott riporternő, aki leginkább alkalmi köszöntőkről, születésnapos tigrisekről, hőléggallonról igyekszik szenzációsnak tűnő bulváranyagokat készíteni. Egy ventanai atomreaktorban készülő, az atomenergia biztonságosságáról szóló tudományos-ismeretterjesztő anyag készítése azonban hirtelen szenzációssá fordul, amikor rendkívüli helyzet áll elő az erőműben. Az exkluzivitást szimatoló operatőr titokban felveszi az eseményeket, noha nem pontosan tudja, mi történik körülöttük. Lelkesedésüket azonban hamar letöri a tévécsatorna, mert bár a szerkesztőség szerint ez a hónap sztorija, felvételük mégsem mehetadásba. „Nem tudjuk, miről van szó, ellenőrizzük a tényeket!” – mondja a csatorna vezetője. Utóbb pedig nemzetbiztonsági törvényre hivatkozva (titokban felvételt készíteni atomerőműben bűncselekmény) tartja vissza az anyagot a csatorna ügyvédje, aki gyorsan elhárítja a forgatócsoport összeesküvésre utaló vádjait is. A kaliforniai közszolgálati tévécsatorna nem vállal egy esetleges pert az állammal szemben, hírei zömében politikailag korrekt, szenzációs bulvár-komoly anyagok (halálos áldozatokkal járó repülőbaleset; emberéletet követelő orkán; közel-keleti bombamerénylet). Az újságíró pedig nem kellőképpen elkötelezett az igazságért, az olyan tényért, melynek nem ismeri a teljes és valós hátterét. „Nem szégyellem, hogy jó a melóm, s meg is akarom tartani” – mondja a riporternő, akinek hiába lennének komolyabb műsorok készítése iránt ambíciói, a tévé nem tartja kíváncsinak az előreléptetését. („Magának a kis színész az erőssége, nem oknyomozó alkat. Csinálja azt, amiben kiváló” – mondja neki a főszerkesztő.) S valóban: a közönség sem vár tőle és a tévétől mást – a nő az autogramot osztó sztár a helyi kocsmában.

Amikor végül mégis sikerül elszántságával a témát megkaparintania, s rájönnek, hogy mi történt valójában az atomerőműben, megróbálja tényekkel alátámasztani az anyagot: a névtelen források korában azonban a szemtanú sem szívesen nyilatkozik a tévének („Nem szeretem a riportereket, azt hiszik a rossz hír az igaz hír” – mondja a megszólított atomtechnikus). Majd amikor sikerül minden látszólagos akadályt elhárítani, a felsőbb erők lépnek működésbe: hiába a riporters és szemtanú elkötelezettsége az igazsággal szemben, a majdnemtragédiát igazoló atomtechnikust – aki a balesetvédelmi, karbantartási mulasztásokra szeretné felhívni a figyelmet az emberek biztonsága érdekében – terroristaként lövik le, hogy ne lepleződjön le az atomenergiával kapcsolatos visszasságok. A nyilvánosság számára a médiában közölt

állásfoglalás pedig nemcsak a tényeket titkolja el, hanem a felelősséget is a meggyilkoltra hárítja („önuralmát veszített, érzelmileg zavarodott, részeg, veszélyes alkalmazott”). A média pedig nem képes cáfolni az igaztalanságot, mert nincs meg az ereje, a bázisa, a megfelelő képviselői.

A *Kína-szindróma* médaábrázolásában megfogalmazódik a kérdés, hogy meddig mehet el egy tévériporter az igazság érdekében, s hogy mi is a tévé funkciója valójában. A bulvárhírekből kitörni szándékozó riporternek azzal kell szembesülnie, hogy csatornája nem szeretne többet a könnyed szórakoztató híreknél, s a komoly, bulvárszenzációt tartalmazó hírműsoroknál. Minden, ami ennél több elüt a tévé elképzeléseitől, s nem támogatandó. Egy ilyen közegben szocializálódó riporternek pedig nincs meg a megfelelő háttere, hogy képes legyen egy komolyabb, felelősségteljesebb témát végigvinni. A *Kína-szindrómában* a tévé tehetetlenül szemléli, hogy egy ember meghal, s nem képes megvédeni a halott erkölcsi tisztaságát. A politika legalább annyira szenvtelen és etikátlan, amilyennek a *Hálózatban* a tévécsatornát megismerhettük. Ám a *Kína-szindróma* stúdiója sem túl erkölcsös, ha a magas nézettségről és reklámbevételről van szó: az epilógus képsoraiban miközben a vezérlőben a bal képernyőn még a tragédia képeit láthatjuk, élő adásban már egy reklámblokk fut, kihasználva a magas nézettséget, s csirkét ropogósra sütő mikrosütőt ajánl a nézőknek.

4. A nyolevanes évek médiatörténeti eseményei: elektronikus és nyomtatott sajtós botrányok (plágium, fiasók és médiacirkusz)

A Watergate-ügy visszaállította az újságírás hatvanas években elvesztett becsületét és fényét. Újságíró iskolák százai jöttek létre, újságírók ezrei kerültek ki az iskolapadokból.⁸⁰ De a sajtó megdicsőülése rövidéletűnek bizonyult. A médiát folyamatosan vádakkal illették, hogy túl liberális, túl negatív, túl szenzációhajhász, túl távoli. Számos közvéleménykutatás bizonyította, a médiafogyasztóknak meggyőződésük, hogy az újságírás és a televízió, különösképpen a liberális politikusok vonatkozásában elfogultabb, mint valaha.⁸¹ A republikánus Nixon nem volt partnere a médiának, s a Watergate-tel megbukott a sajtó ellen folytatott harcban. Ronald Reagan azonban színészként közeli barátságba került a képernyővel, s beszédstílusával, patriotizmusával, tárgyalási készségével, s a média értő használatával gyakorlatilag kifogta a szelet a sajtó támadásai elől. Reagan regnálásának első hat évében a sajtó identitásválságba került az elnök hatása alatt. Jól példázza az elnök, a közvélemény és sajtó egymáshoz való viszonyát az 1983-as grenadai konfliktus. Amikor az amerikai csapatok megtámadták a Karib-szigeteki országot, az invázió első 48 órájában a kormányzat megtiltotta a sajtó helyszíni tudósítását. A média tüntetett a hírzárlat ellen, de nem sikerült kivívnia a közvélemény szimpátiáját. Egy nem hivatalos felmérés szerint négyből három olvasó egyetértett a sajtó kizárásával az eseményekből.⁸²

Az oknyomozó részlegekre helyezett nyomás teljesítménykényszer alá helyezte az újságírókat. S mivel politikai fogást a Reagan-adminisztráción 1986-ig nem sikerült találni, a zurnaliszták egyre elkeseredettebben igyekeztek sztorira akadni, s voltak, akik elkeseredésükben csellel próbálkoztak – de a skandalumok egymás után lepleződtek le. 1980. szeptember 29-én a Washington Postban Janet Cooke Jimmy világa (Jimmy's World) címmel megrázó riportot készített egy nyolcéves heroinfüggő gyerekről, ami olyan mértékű együttérzést váltott ki az emberekről, hogy még csapatot is szerveztek a keresésére. 1981-ben az írás Pulitzer-díjat kapott, de két nappal a díjátadó után a szerző bevallotta, hogy cikke koholmány. Később a Peter Donahue Showban elmondta, hogy a Postnál ránehezedő nyomás megzavarta az ítélőképességét, s miután a forrásai szerint létező Jimmy-forma gyerekekre nem sikerült rábukkannia, elkeseredésben kitalált egy történetet. S mintha mindez nem volna elég, a botrányok tovább folytatódtak: egy

⁸⁰ Good 1989, 18.

⁸¹ Canby 1984, 20.

⁸² Henry 1983, 76.

hónappal később Michael Daly, a New York Daily News riportere elismerte, hogy az általa egy észak-ír tinédzsert lelövő brit katonával készített interjú kulcsrészletei kitaláltak. Még ugyanebben az évben a The New York Times vasárnapi magazinjában megjelent egy riport A Vörös Khmerek földjén (In the Land of the Khmer Rouge) címmel, melynek szabadúszó szerzőjéről, Christopher Jonesról kiderült, hogy írásakor el sem hagyta Spanyolországot, s André Malraux egy 1923-as regényéből emelt át részeket.⁸³ Miután a The Village Voice leleplezte a csalást, elismerte tettét, s a The New York Times nem győzött bocsánatot kérni, amiért nem követték a szokásos ellenőrzési procedúrát a cikk valóságtartalmának vizsgálatakor. Cookeot és Dalyt elbocsátották, de a károk, melyeket a három szerző okozott, jelentősek és helyrehozhatatlanok voltak. Figyelemreméltó, hogy a sajtóval szemben megingó bizalom és az ellene folytatott boszorkányüldözés begyűrűzött a bíróságokra is. Egy tanulmány rámutatott, hogy az 1980-82 között a bíróságokra kerülő 47 sajtórágalmazási perből 42-t elvesztett a média. Az esetek több mint felében a kártérítési összeg meghaladta a 100 ezer dollárt, néhány pedig a milliót.⁸⁴ Ennél is lesújtóbb volt az a felmérés, mely 1976 és 1984 között vizsgálta a hasonló témájú pereket, s megállapította, hogy 106 ügyből 90-ben vesztek az újságírók, s több mint negyedükben 1 millió dollár feletti volt a kártérítés.⁸⁵ „Ez egy rossz évtized a hírmédia számára a tárgyalótermekben” – mondta Bruce Sanford, washingtoni rágalmazási ügyvéd.⁸⁶ Az amerikai nép ítélkezik, s meg akarnak büntetni minket – kommentálta keserűen Eugene Patterson a St. Petersburg Times szerkesztője.⁸⁷ A koholt cikkek mellett a legnagyobb károkat az Irangate néven elhíresült esemény okozta a nyomtatott sajtó számára. 1986 novemberében pattant ki a botrány, hogy a fegyverkereskedelmi embargó ellenére az USA fegyvereket adott el Iránnak, s ebből akarták finanszírozni a Nicaraguában túszul ejtett amerikai titkosügynökök váltságdíját. A sajtó az újabb Watergate reményében elnevezte az eseményt Irangatenek. Az ügy kirobbanása után meredeken zuhanni kezdett Reagan népszerűsége. „Sosem láttam még cápákat úgy körözni, mint most, hogy vér került a vízbe” – nyilatkozta az elnök a Time-nak,⁸⁸ s Ben Bradlee, a The Washington Post vezető szerkesztője is megerősítette, hogy az újságírók vére szomjaztak.⁸⁹ Nem véletlenül: a sajtó úgy érezte, hogy ismét rátalált

⁸³ Good 1989, 20.

⁸⁴ McCombs–Washington 1985, 183.

⁸⁵ Murray 1984, 14.

⁸⁶ Sanoff 1984, 53.

⁸⁷ Henry 1983, 77.

⁸⁸ Sidey 1986, 18.

⁸⁹ Jones 1986, 1. sec. 13.

valamire, ami helyreállítja hitelességét, s olyan antidemokratikus politikai korrupcióra talált, mely a törvényesség nevében taszította mélybe Nixont. Ám a hosszas nyomozás és kongresszusi vizsgálódás után Reagant teljesen ártatlannak találták az ügyben, s még a vétkesnek talált tisztségviselők is elnöki kegyelemben részesültek 1992-ben, annak a George Bushnak köszönhetően, aki Reagan alatt alelnökként tevékenykedett. A nyilvánosság szemében a szakma hitelvesztése jelentős volt az ügyben, egy 1985-ös, széleskörű közvélemény kutatásban a megkérdezettek 60%-a gondolta úgy, hogy az újságírók túlzottan érdeklődnek a rossz hírek iránt, 55%-uk szerint pedig a hírközítő szervek így próbálják meg leplezni hibáikat.⁹⁰

A nyomtatott sajtóban megrendült a bizalom a nyolcvanas évek elején, ám az évtized második felének televíziós fiaszkói, ha lehet még nagyobb károkat okoztak. Bonnie Anderson, a CNN egykori menedzsere úgy vélte, a tévés újságírás legkardinálisabb etikai kérdése, hogy a képek őszinték legyenek,⁹¹ de az emberek az évtized során megtapasztalták, hogy az sem szerencsés, ha túl őszinte velük szemben a képernyő. A tévé, mint a háztartások elmaradhatatlan része milliók számára tudósított megrázóbbnál megrázóbb eseményeket az évtizedben, s a nyomtatott sajtóval szemben megvolt az a hatalmas előnye, hogy élőben sugározta a történéseket – s ez a mágikus szó egyrészt gyakori kifogást kínált a szerkesztőknek az esetenként felmerülő etikai kérdésekben, másrészt a voyeurizmus lehetősége nézők millióit igézte meg. Éppen ebből a sajátos adottságból – az élő közvetítésekből – fakadtak a legnagyobb és leghangosabb botrányokat kiváltó esetek, melyek végleg aláásták a televízió reputációját, s visszavonhatatlanul azonosították a lelketlen és kérlelhetetlen szenzáció- és profithajhász multivállalatokkal. 1979-ben a nézőket még csak felvételek sokkolták az iráni amerikai nagykövetségen zajló 444 napos túszdrámáról, majd a közönség azonnal értesült a Ronald Reagan elleni 1981-es merényletről, mivel legalább öt kamera sugározta a helyszínen a merényletet, mely egy élőben közvetített elnöki beszéd után következett be. 1986-ban a csernobili atomkatasztrófa másnapján az ABC és NBC országos tévécsatornák felvételeket mutattak be a sérült atomreaktorról, melyről rövidesen kiderült, hogy egy trieszti cementgyárról készültek. A két tévécsatornát egy római fotóügynökség vezette meg a felvételekkel.⁹² 1986. január 28-án a CNN élő

⁹⁰ The People & The Press 1986, 30.

⁹¹ Anderson 2004, 99.

⁹² Mitgang 1986, 25.

adásában világszerte emberek milliói lehettek szemtanúi, amint kilövés után másfél perccel a Challenger űrhajó felrobban, s életét veszti a benne utazó hét asztronauta.

A legnagyobb visszhangot kiváltó eset azonban nem a Challenger-katasztrófa volt a tévében. R. Budd Dwyer amerikai politikus 1987. január 22-én egy sajtótájékoztatón az eseményt rögzítő kamerák előtt követett el öngyilkosságot, s a felvétel több-kevesebb vágást követően került a hírműsorokba, bejárva az egész országot. R. Budd Dwyer, aki Pennsylvania kincstárnokaként került korrupció, s hatalmával való visszaélés gyanújába, ártatlanságát az utolsó pillanatig hangoztatta, majd a börtönbevonulása előtti utolsó napon összehívott egy sajtótájékoztatót, melynek egy pontján véget vetett életének. Az eset évekre az újságírói etikai polémiák kedvelt példájává vált, de az öngyilkosság általában, mint téma is gyakran demonstrációs alap lett. A hírszerkesztői munka, különösképpen a televízióban kellő körültekintést, s majdnem azonnali döntéseket követel meg az újságírótól, amely során mérlegelni kell a pszichológiai hatásokat és a felvétel által kiváltott lehetséges következményeket is. A Dwyer ügyben a szerkesztőknek döntenie kellett, hogy használják-e, vagy sem – s ha igen, milyen mértékben – a felvételeket napközben, vagy késleltessék annak bemutatását az esti hírekig. A pennsylvaniai tévéhíradók közül egy nem használta a felvételeket, öt drasztikusan megvágva az esti hírekben mutatta be a tragédia képeit. A philadelphiai WPVI-TV (Channel 6) szinte vágatlanul, színesben, s nézői figyelmeztetés nélkül mutatta be a felvételt az ötórás és hatórás hírekben (Action News), s csupán a golyó becsapódást és távozását vágták ki. A következő órákban az országos média számára dilemmát okozott a felvétel megvágásának mértéke. Számos csatorna szerkesztője csak a lövésre koncentrált, majd a kimerevített kép alatt csak a hangot engedték tovább. Az NBC esti hírműsorában csak a mozdulatot mutatták be, ahogy Dwyer a szájába vette a pisztolyt, illetve a már élettelen testet, míg a CBS és ABC csupán állóképekben számolt be esti híradójában az esetről.⁹³ A philadelphiai tévéadás láncreakciót indított el, a lapok többsége a lövésről készült fotósorozatot jelentette meg, mellyel kapcsolatban Gene Roberts, a Philadelphia Inquirer vezető szerkesztője indokként azt mondta: „Miután egy philadelphiai tévécsatornán láthattuk a vér fröccsenését és minden mást, nem hinném, hogy a fotókkal sokkal inkább olvasóinkat.”⁹⁴

⁹³ AP 1987. január 23.

⁹⁴ Brink 1988, 21-33.

A szemléletváltás nyilvánvalóvá vált: a tévék szenzációra éheztek, s ha nagy sztori került a birtokukba, nem mérlegeltek annak nyilvánosságra hozatalában. Néha pedig a riporternek kell naggyá tennie a témát, ahogy a Supermanban fogalmazta meg annyira kifejezően Lois Lane – s járt el ennek szellemében a CNN 1987-ben. A pozitív szenzációk sorába tartozik, s a médiacirkusz egyik korai példajaként állandó hivatkozási alappá vált Jessica baba esete, a 18 hónapos csecsemőé, aki 1987 októberében beleesett egy kútba, s a CNN gyakorlatilag élőben közvetítette az esetet. A mentőalakulatok 58 órán keresztül fáradoztak kimentésén, mire sikerült a babát a felszínre hozni – életben. A The New York Times egy 1995-ös riportjában összehasonlította az esetet Kathy Fiscus 1949-es balesetével. Mindkettő tévétörténeti jelentőségű, a különbség a számokban és az azonnaliságban keresendő. Az 1949-es történésben nem volt élő a közvetítés, s a fekete-fehér felvételeken a nézőknek megmondták, hogy mit látnak, míg 1987-ben azt láthatták, ami éppen történt. A közvetítés utolsó óráit 3.1 millió háztartás követte nyomon, akik mind úgy érezték, hogy jelen vannak a helyszínen. A kislány valószínűségi hős lett, gyógyulását és cseperedését egy ország követte nyomon, s ahogy Ronald Reagan a szülőknek mondta, Amerikában mindenki Jessica keresztapja és keresztanyja lett, amíg a dráma tartott.⁹⁵ Mindez O.J. Simpson, az Öböl-háború, Szaddam Husszein és 2001. szeptember 11-e előtt történt.

A szenzációhírek a hetvenes években kijelölt hármasság mentén futószalagon készültek. Egy NBC producer szerint egy vezető hírhez a tévében az ideális beharangozó úgy hangozna hogy: „Nemi erőszak, fosztogatás, pusztítás. Részletek 23 órakor.”⁹⁶ A tévészakértők nem az elsők voltak, akik felfedezték, hogy a lopással, bujasággal, harccal foglalkozó hírek garantálják az eladásokat. Az 1830-as évek pennypaperjeitől kezdve, az 1880-90-es évek sárga újságírásán át a húszas évek tabloid újságírásáig az amerikai sajtó erőteljesen támaszkodott a szenzációhajhászásra.⁹⁷ „A tévében minden show műsor. A hírek show műsor részei. A Beverly Hills-i dili show műsor. A Super Bowl egy show műsor. (Anwar) Sadat (egyiptomi elnök) meggyilkolásának tudósítása show műsor volt. Ez az üzlet természete” – mondta Don Hewitt, a 60 Minutes tévéműsor producere 1985-ben.⁹⁸

A médiacirkusz kezdetét vette, s egyre jobban uralni kezdte a médiát. A tömegkommunikáció eszközei visszavonhatatlanul nagyipari vállalkozássá, a lapok és

⁹⁵ Belkin 1995, 20.

⁹⁶ Teague 1982, 43.

⁹⁷ Good 1989, 103.

⁹⁸ Fry 1985, 62.

tévék multinacionális cégek részeivé váltak, ekkor húsz vállalat uralta a 61 milliós amerikai napilappiac felét.⁹⁹ Rupert Murdoch médiamágnás 1984-85-ben 1.6 milliárd dollárt költött 12 magazin és hat független tévécsatorna megvételére.¹⁰⁰ Ted Turner, a Turner Broadcasting System vezetője, a CNN tulajdonosa sikertelen kísérletet tett a CBS közszolgálati csatorna felvásárlására, de megszerezte az MGM/UA filmstúdiót 1.5 milliárd dollárért. „Ez egy olyan üzlet, ahol a nagyok még nagyobbak lesznek, a kicsik pedig eltűnnek” – nyilatkozta Turner a médiaiparról.¹⁰¹

A félelem, hogy a sajtó felvásárlása következtében a nyilvánosság finansziális szempontok szerint kerül befolyásolásra, utat talált a nyolcvanas évek újságíró-filmjeiben is, azzal a furcsa kettősséggel, hogy a befektetők és bankárok, akik a producerként a filmek mögött álltak, nem ritkán azok az emberek voltak, akiktől az általuk finanszírozott produkciók óvtak minket.¹⁰² Az újságírók egyértelműen nagyobb veszélyt éreztek szakmájukra nézve a hollywoodi vetítőtermek felől, mint a Wall Street-i igazgatói irodák felől. Ezért sokkal kevésbé emelték fel hangjukat egy-egy felvásárlás ellen, de erélyesen tiltakoztak az újságíró-filmek ellen. „Amíg a tulajdonosok nem változtatták a fizetéseket, vagy a jutalmazást, az alkalmazottak többségét nem érdekelte a felvásárlás” – mondta Karen Rothmeyer, a Columbia Journalism Review szerkesztője.¹⁰³ S valóban, a hírközlés és hírműsorok a nyolcvanas évek második felére fokozatosan váltak a szórakoztatóipar részévé: az országos tévécsatornák (CBS, ABC, NBC) sztár hírolvasói, mint Don Rather, Tom Brokaw, Peter Jennings 900 ezer és 2,5 millió dollár közötti fizetéseket tettek zsebre évente,¹⁰⁴ jelezve, hogy a műsorvezető fontosabbá vált, mint a hír maga, melyet felolvasott. És ugyanebben az időben a tévé kezdete egyre jobban összezavarni az ember valóságérzetét. Az egyenlőtlen iskolázottságban részesülő hatalmas közönség számára a tévé lebutította a nyilvános (közösségi) érintkezést, leegyszerűsítette az összetett témákat és elméleteket a sitcomok és hirdetési szlogenek szintjére. Elnyelnek minket a képek és elnyeljük a képeket. Reklámokból, tévéorozatokból és talkshowkból tanuljuk az életet.

⁹⁹ Bagdikian 1983, 4.

¹⁰⁰ Fabrikant 1986, 3. sec. 1.

¹⁰¹ Fabrikant 1986, 3. sec. 1.

¹⁰² Good 1989, 79-80.

¹⁰³ Rothmeyer 1985, 38.

¹⁰⁴ Jones 1987, 16.

4.1. Két út a nyolcvanas évek médiafilm ábrázolásban (hősök és antihősök)

A nyolcvanas évek médiafilmjeit ugyanaz a kettősség jellemzi, melyet a hetvenes években *Az elnök embereivel* és a *Hálózattal* lehetett leírni – csak más oppozíciókkal. A nyolcvanas évekre a televíziózás drámaian változtatta meg az amerikai néző világról alkotott képét; a tévé olyan tömegmédiává vált, mely nemcsak a tájékozódás legfontosabb, de elsőszámú forrásává vált. Az USA-ban a hetvenes évek közepére több tévékészülék lesz a háztartásokban, mint telefon, vagy vécékagyló.¹⁰⁵ A nyomtatott sajtó újságírói rutinszerűen hibáztatták a tévét a sajtó közvélemény általi alacsony megítéléséért. Nem alaptalanul, hiszen 90 millió amerikai tévézett esténként,¹⁰⁶ melynek köszönhetően a televízió fokozatosan változtatta meg a közvélemény elképzelését a riporterekről, mi több, alapvetően változtatta meg a nyilvánosság tájékozódását. A nyolcvanas évektől kezdődő mintegy huszonöt évben a TV vált az amerikaiak 60%-ának legfőbb információ forrásává, s a néző izgalmat várt, szenzációt szomjazott, ahogy a *Hálózat* megjövendölte. Bob Teague, az NBC egykori munkatársa könyvében a következőt írta a híradónézési szokások kapcsán: „A hírek nézése azon kevés dolog egyike, amit az amerikaiak együtt csinálnak. Leülnek együtt hatkor, vagy hétkor a tévé elé, majd tízkor, vagy tizenegykor ismét, hogy megnézzék a híreket. Mintha valamiféle rítussá vált volna az aktus.”¹⁰⁷ Emberek tízmilliói bámulják éhes szemekkel esténként a kis képernyőt, vagy zongorázzák a csatornákat, valami olyan után kutatva, amit csak a tévé ereje tud számukra megadni: felmentést a meg nem nevezett fájdalmukban és magányukban.¹⁰⁸

A nyolcvanas évek elejére a botránysorozatok hatására a mozifilmek riportereinek népszerűsége túljut a zeniten. A filmek szinte mértani pontossággal követik le az újságíró grállovagok átalakulását erkölcsi és etikai kételyektől szenvedő, vívódó riporterekké, s ha a filmek nem ezt az újságíróképet sugallják, akkor előszeretettel ábrázolják gátlástalan szenzációhajhásszá transzformálódásukat. Az évtized újságíró-filmjei alapvetően két tematikába sorolhatók, melyben nagy szerepet játszanak a világpolitikai események. A forrongó nyolcvanas években a sorra megdőlő diktatórikus berendezkedéseknek köszönhetően újfent népszerűvé válnak a nagy világkonfliktusokról beszámoló haditudósítók, s ennek ellenpontjaként elkezd

¹⁰⁵ Diamond 1975, 13.

¹⁰⁶ Postman 2006, 87.

¹⁰⁷ Teague, 1982, 218.

¹⁰⁸ Good 1989, 97.

árnyalódni az eladdig oly makulátlan újságíró karaktere. A gátlástalan, erkölcsöt, etikát nem ismerő újságíró a közvélemény ellenszenvét vívja ki a szenzáció keresése során a nagyvárosi újságíró-filmekben. A zurnaliszták félnek, hogy a filmi sztereotípiá ugyanolyan érzékenyen befolyásolja a közvéleményt, mint a papok és pszichológusok esetében. Ironikus ugyanakkor, hogy jelentős mértékben a volt kollégák formálják a mozikban a karaktereket negatív irányba, az újságíró-filmek többségének ugyanis egykori szakmabeli a forgatókönyvírója.¹⁰⁹ Tévedés lenne viszont azt hinni, hogy realistábbak az újságíró-filmek, ha sajtómunkások írják őket. Egy 1986-ban publikált kutatási eredmény szerint az átlag amerikai újságíró 32 éves, diplomás, házasságban, fehér protestáns, aki 19 ezer dollárt keres évente.¹¹⁰ Nem egészen olyan, mint a filmekben. Hollywood szórakozást és menekülés kínál, nem realitást, a lehetséges legnagyobb közönségre és profitra törekszik, nem az igazságra. A növekvő költségek, emelkedő fizetések, a kockázat miatt Hollywood nem merészkedik túl messze a bejáratott formuláktól. A filmstúdiók motivációi pedig meglepő hasonlóságot mutatnak a tévével: ott is az eladhatóság és a piac a legfőbb értékmérő, melyben olyan kulcsszavak hangzanak el, mint a szex, bűnözés és erőszak. Az amerikai stúdiók számára az örök kérdés sosem az volt, hogy „Ez művészet?”, hanem az, hogy „Eladható lesz?”¹¹¹ Ez a szemléletmód pedig fokozódott a nyolcvanas évekre, ráadásul a tévével való konkurálás végleg odavesztett azáltal, hogy a stúdiók és tévécsatornák nagy médiabirodalmak részeként válllva ugyanazokért a célokért és nem egymás ellen dolgoznak. A film olyan termékké vált, mely egy holding minden területén bevételt termel, s ezen a fogyasztói láncon csak egy-egy sort jelentenek a mozi-, vagy tévébemutató fázisai. Hollywood a nyolcvanas évekre a kiszámítható, előre kalkulálható kasszasikerek bűvkörében igyekezett maximalizálni bevételeit. A hetvenes években megjelent új-hollywoodi fiatal rendezők (Steven Spielberg, George Lucas, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese) pedig ipari mennyiségben gyártották a kasszasikereket, sosem látott és remélt profitcentereket kialakítva a stúdióknál. Ennek fényében nem meglepő, hogy 1985-ben öt folytatás volt a tíz legsikeresebb film között.

Ilyen alkotói közegben az újságíró-filmek is meglehetősen hasonlóságot mutatnak egymással, motivációikban, témafelvetésükben, s gyakran problémamegoldásukban is. A kor újságíró karaktereit három alapvető tematikába csoportosíthatjuk: az egyikben

¹⁰⁹ Good 1989, 22.

¹¹⁰ Schudson 1986, 59-61.

¹¹¹ Weales 1985, 2.

háborús tudósító szembesül egy magára hagyott országgal, szétbombázott épületekkel, tömegsírokkal. A másodikban a riporter a szenzáció hajszolása közben ártatlan életet tesz tönkre. A harmadikban az oknyomozó újságíró összeesküvés-elméletre bukkan, konspirációt leplez le. Ebből az első kettő gyakorisága lényegesen magasabb a harmadiknál. Az oknyomozó újságíró erkölcsös és az igazság iránti elkötelezettségből fakadó küdetése szinte teljesen eltűnik. A hetvenes évek makulátlan hőseinek kora méltatlanul gyorsan lejárt, a nyolcvanas évek tévészenzációi olyan mértékben módosítják a társadalmi gondolkodást, hogy ezek a hagyományos értékrendet képviselő hősök hirtelen idejétmúlttá váltak. A filmstúdiók gyorsan felmérték a változás igényét, s az oknyomozó újságírók elvesztették tisztaságukat, elfogytak a nemes eszmékért zajló küdetések, s maradtak a szenzációs (ál)történetek, erkölcsileg megkérdőjelezhető riporterek. Ennek az irányzatnak számos kifejező alkotása készül (*A szenzáció áldozata, Hőhullám*), melyből egyértelműen visszafejthető az eredeti filmtípus, s benne lekövethetőek a személtváltással együtt járó korrekciók. Az új irányzat riporterei kellemetlen, törtető, egoista és antipatikus személyiségek lettek, akiket a hatvanas évekhez hasonlóan jobb elkerülni. Ezzel az antihőstípussal ellentétben áll az erkölcsileg nem szükségszerűen tiszta, de egy drámai esemény hatására megtisztuló haditudósító, aki küldetésében globális célokért küzdő nemzetközi hőssé válik. A háborús filmek és velük a haditudósító népszerűsége részben a nyolcvanas évek nemzetközi fegyveres konfliktusainak, részben a vietnámi háború sajátos filmi feldolgozásának köszönhető. Ezek az erkölcsi kételyekkel vívódó hősök sokban emlékeztetnek a hetvenes évek oknyomozó újságíróira, akik alkalmazkodva az évtized elvárásaihoz nem ELEVE az igazságért harcoló zurnaliszták (*Salvador* /r.: Oliver Stone, 1986/, *Tűzvonalban* /*Under Fire*, r.: Roger Spottiswoode, 1983/), de lelkiismereti okokból sokkal elkötelezettebbé válnak, mint bárki a környezetükben. Az oknyomozó újságíró haditudósítóvá adaptálódásával magyarázható az a tény is, hogy dacára a grafikai megjelenítési lehetőségnek, a háborús riporterek kivétel nélkül a nyomtatott sajtó alkalmazottjai, legyen szó tollnokokról, vagy fotóriporterekről. A haditudósító karaktereket nem lehet az egyértelműen jó, vagy rossz kategóriákkal leírni, sokkal összetettebb jellemek, mint korábban bármikor a filmtörténetben. Hollywood szakítása a rá jellemző tipizálással egyértelműen mutatja a háborúk és célok társadalmi megosztottságát. Mindez közvetve utalás a vietnámi-események kettős megítélésére, másrészt olyan, Amerikából nehez(ebb)en megítélhető eseményekből igyekeznek a filmek általánosításokat levonni

a háborúk természetét illetően, melyben a hangsúlyok a fő eszmén túl, értelemezésenként máshova helyeződnek.

4.2. Haditudósítók lélekkel és lélektelenül

A vietnámi, vesztes háború, feldolgozásához idő kellett. Az amerikai film a maga lehetőségeivel sokat segített, hogy elfeledett hőökként emlékezzen az amerikai nép a vietnámi háború katonáira. A celluloid hősök a Reagan-i évekre reflektálva vívták újra a távol-keleti fegyveres konfliktust, ezúttal társadalmi megalégedettségre happy endet aratva. Az *Ütközetben eltűnt* (*Missing In Action*, r.: Joseph Zito, 1984) és a *Rambo 2* (*Rambo: First Blood II.*, r.: George P. Cosmatos, 1985) csak két példa, melyben a vietnámi veterán visszatér a dél-kelet ázsiai országba, hogy amerikai foglyokat szabadítson ki, s bosszút álljon az embertelen fogvatartókon. „A mi feladatunk, hogy elvegyük az emberek saját kedvenc történeteit és felöltöztetve adjuk nekik vissza” – F. Scott Fitzgerald szavai Az utolsó cézárban tökéletesen fejezik ki a hollywoodi ars poeticát.¹¹² A filmhősöket képesnek érezzük a hirtelen és váratlan erőszakra, a fegyverrel történő igazságszolgáltatásra. A világ a vásznon is kietlen hely, s a néző izgatottan várja, hogy John Wayne, Chuck Norris, vagy Sylvester Stallone fegyvert ragadjon és feljogosítva érezze magát, hogy erőszakos cselekedetekkel vegyen elégtételt, s állítsa helyre az amerikai nép megtépázott önérzetét – legalább a vásznon. A keménykötésű hősök arra tanítanak minket, hogy a halál gyorsabban és jobban megtisztítja a Földet, mint a szeretet.¹¹³

A mítoszteremtés azonban csak az egyik irány, amit Hollywood a filmek elkészítésekor követett: egy másik olvasatban éppen az etikai kétyelek fogalmazódnak meg a vásznon a háború motivációit illetően, s míg az akcióhősök feladata a heroikus küzdelem a történelem megváltoztatására, addig az újságíró a társadalom élő lelkiismerete lesz a háborús filmek tudósítójaként. Ezt a funkciót már korábban is betöltötte a vásznon a zsurnaliszta, ám ezúttal általánosabb érvényű célokért száll síkra, s egyetemesebb következtetéseket von le. A háborús tudósítók és fotósok a Vietnám utáni filmekben szétszakadnak a munkájuk és a részvét között. A tudósítót korábban

¹¹² Fitzgerald 1941, 105.

¹¹³ Némiképp eltérő, de mégis hasonló módon a vietnámi trauma feldolgozásában segített Oliver Stone Szakaszz című, kritikai és közönségikert arató darabja, mely romanticizálta a háborút és a benne harcolókat, illetve halálukat, s nem mentegetőzött a mészárlások és nemi erőszak miatt, amit a katonák követtek el.

kizárólag a professzionalizmus és személyes ambíciói vezérelték, akinek sem az ideje, sem az érdeklődése nem volt meg, hogy a háború értelmetlenségét megkérdőjelezze. („Úgy hallok egy takaros, csendes háborút, kedves hotellel” – hangzik el Nicaraguáról a *Tűzvonalban* című filmben.) A tudósítók nem csak, vagy nem elsődlegesen az igazság felderítése, nyilvánosságra tárása motiválja. „Ha tudok szerezni néhány jó harci fotót az AP-nek, azzal pénzt is tudok szerezni” fogalmaz sommásan a fotóriporter a *Salvadorban*. A *Gyilkos mezők* (*The Killing Fields*, r.: Roland Joffé, 1984) elején az újságíró még a mellette robbanó bomba hatása alatt van, de már fényképezőgépével elkezd dokumentálni az eseményeket. Segítőkészségnek, együttérzésnek nyoma sincs, a szenzáció, a téma mindenekfelett áll.

Melyik oldalon állsz? – kérdezi a baloldali nicaraguai pap a fotóriportert a *Tűzvonalban* című filmben. „Nem állok egyik oldalon sem, újságíró vagyok” – válaszolja. A haditudósítók a filmek elején kivétel nélkül megfigyelők, akik objektív szemlélődőként csupán a tényközlésért érkeznek a háborús övezetekbe, s gyakran még a szembenálló felekkel sincsenek tisztában. Ezt várja el tőlük egyébiránt a Professzionális Újságírók Szövetségének (The Society of Professional Journalists, SPJ) etikai kódexe, mely első cikkelyében így fogalmaz: „Keresd az igazságot és tudósítsd!”¹¹⁴ Majd így folytatja: minimalizáld a károkat. S ez a két cikkely megfogalmazza a haditudósító ellentmondásos munkáját. Mert az igazság tudósítása – ahogy láthatóvá válik – gyakran több kárt okoz mások számára.¹¹⁵ A sztori ugyanis minden esetben ártatlanok vérével íródik: tömegsírok, mészárlások, kínzókamrák, bombatölcsérek találhatók a végtelen nyomor országaiban. A kötelességtudat („Felelősséget érzek a téma iránt” – mondja az *Odessa üggyirat* (*The Odessa File*, r.: Ronald Neame, 1974) újságírója), hogy az újságírók objektíven tudósítsanak küldetésükről, keveredik az eszmélés impulzusával, hogy beavatkozzanak a katasztrófába. Elárulnak szeretőt, kollégát, asszisztenst és ideálokat, miközben azért harcolnak, hogy összeegyeztethessék a munkájukat a lelkiismeretükkel. A *Salvadorban* és a *Gyilkos mezőkben* is holttesthalmokon keresztül vezet az út az igazsághoz. „Úristen, mit csinálunk mi itt?” – mondja a megdöbbenő újságíró szó szerint valamennyi háborús filmben (*Tűzvonalban*, *A zöldsapkások*, *Gyilkos mezők*, *A veszélyes élet éve* /*The Year of Living Dangerously*, r.: Peter Weir, 1982/). „Először az emberekre kellene gondolnunk. Az emberi illem nevében, amiben mi

¹¹⁴ Society of Professional Journalists Code of Ethics 1996.

¹¹⁵ Harry 2008, 138-139.

amerikaiak hiszünk, legalább meg kellene próbálnunk valamit tenni a társadalomért” – szólal meg a Salvadorban riporter lelkiismeretek a borzalmakkal szembesülve.

Ennek a szellemében Hollywood a globális problémák átérzőjének és megértőjének felkent szónokává válik a nyolcvanas években. Az évtizedben nem volt hiány tragédiákban, s mind a stúdiófőnökök, mind a nézők számára nagy vonzerőt jelentett a filmek elejére kiírható „megtörtént események alapján” címke. A veszélyes élet éve az indonéz forrongásról és a Sukarno elnök elleni 1965-ös puccsról egy újságíró szemszögéből beszél. A *Gyilkos mezőkben* a The New York Times újságírója, Sydney Schanberg tudósít a khmer rezsim hatalomátvételéről Kambodzsából és tolmácsával kialakuló barátságáról. A *Salvador* az 1980-81-es salvadori polgárháború és Duarte elnök katonai rezsimjének eseményeit idézi fel egy fotóriporter. A *Tűzvonalban* a Nicaraguai Somoza elnök elleni 1979-es polgárháború történéseit dolgozza fel szintén egy fotós nézőpontjából; a *Kiáltás szabadságért!* (Cry Freedom, r.: Richard Attenborough, 1987) című alkotásban pedig a dél-afrikai apartheid korszak viszonyai elevenednek meg egy fekete polgárjogi harcos és egy liberális fehér újságíró barátságán keresztül.

A vietnámi háború traumája és a nyolcvanas évek médiaskandalumai után ezek az újságírók, hitelességgel, igazsággal szolgáltak a vásznon és az életben – nem ritkán sztárrá válva tettükkel. Az évtized haditudósító tematikájában azonban mind erőteljesebben jelenik meg a kettősség, amellyel a megtörtént eseményeket feldolgozó filmek a szakmaiság kérdéseire és a személyes felelősségre egyidejűleg koncentrálnak: az újságírói munka, mint aktus központi szerepet tölt be a hősök életében, de gyökeresen változik meg világképük a körülöttük zajló események hatására. Ezek a filmek emberségből tesznek próbát és megfordítják a háborús tudósító képét, mint egy olyan hősét, akinek az ereiben minden látszat ellenére vér folyik. A legnagyobb megoldandó probléma a nagy eseményekről tudósító riporterekről szóló filmekben éppen ez, vagyis hogy sikerül-e a főhős személyes élményén keresztül láttatni a történelmi összefüggéseket, vagy a háború csak díszlet a karakter életútja és vele történő események során? A *Vörösök* (Reds, r.: Warren Beatty, 1981) című, megtörtént eseményeket feldolgozó filmben – mely John Reed radikális újságíró kommunista eszméssel való azonosulásáról szól, s a nagy októberi szocialista forradalom korában játszódik – például az archív interjúk segítségével a rendezőnek sikerül egyensúlyt teremtenie a privát románc és az epikus történet között. A *veszélyes élet éve* minden alkotói ambíciója ellenére nem képes túllépni a riporter magánproblémáin, melyek

pedig semmiségnek tűnnek a bajban lévő nemzet gondjaival szemben. A *Salvadorban* hadaró, alkoholista, egoista zszurnaliszta idézi meg a harmincas évek tipikus újságíróját, de szembesülése után erőteljesen megjelenik benne a kortárs haditudósító erkölcsi dilemmája. A *Gyilkos mezők* újságírója, Sidney Schanberg 1972 és 1975 közötti tudósításai a The New York Timesban Dith Parn élete és halála cím alatt futottak, ezzel megszemélyesítve az Khmer rezsim által Kambodzsában végrehajtott mészárlások arctalanságát.

A haditudósítókat kezdetben eltérő motivációk – legtöbbször a becsvágy, vagy a pénz – mozgatják a nagy események felé, de elszántságukat bármi is irányítsa, eltökéltségükben nem ismernek akadályt. „Ez egy óriási sztori, ez egy vezércikk, oda kell jutnunk valahogy!” – lelkesedik a *Gyilkos mezők* újságírója a kambodzsai eseményekről. „Ez egy óriási sztori, amit el kell mondani” – jön lázba A veszélyes élet éve riportere az indonéz forrongásról. Az igazsághoz akar hozzáférni a Salvador fotóriportere is, ismervén a feladat veszélyességét: „közel kell kerülnöm, hogy az igazat lássam, de ha túl közel kerülsz, meghalsz” – mondja, s pontosan amitt, mert lelkiismeretesen végzi küldetését, végül nem kerüli el a fizikai megsemmisülés. A fotóriporter mindenhol ott van a *Tűzvonalba*n című filmben is, akinek előbb a csádi forradalomról készült képei kerülnek címlapra, majd Nicaraguába utazik, mert „ez a háború szenzációsabb lesz, mint az afrikai”. Majd amikor a New York-i szerkesztő nem jön lázba az „újabb háború” hallatán, a riporter így érvel: „ez nagy sztori, mert most először derül ki, hogy harc folyik Nicaraguában. Vezércikk téma: megint sikerül egy fasiszta kormányt támogatnunk. Tudom, hogy ez nem nagy újság, de nem árt elismételni.” Ebben a gondolatmenetben pedig önmagában is több ellentmondás és kritika fogalmazódik meg, mind a kormányzat, mind a médiafogyasztók, mind a sajtó számára.

Sydney Schanberg is olyan becsülendő újságíró a *Gyilkos mezőkben*, aki keresztülverekedi magát a bürokratikus és fizikai akadályokon, hogy megszerezze a sztorit. A nehézségek leküzdése azonban gyakran csak a törvényes keretek átlépésével sikerülhet (a *Gyilkos mezőkben* a riporter katonai engedély nélkül utazik a tudósítás helyszínére; a *Salvadorban* illegális határátlépéssel jut a helyszínre az újságíró). A haditudósítói foglalkozás hosszú, kemény, veszélyes munka, mire eredményre vezet, amikor pedig a riporternek erkölcsi dilemmái lesznek a témát, illetve tudósítását illetően, filmenként eltérően szólal meg lelkiismeretük: a kambodzsai borzalmakról tudósítani nem akaró amerikai kollégáját így ostromozza Sidney Schanberg: „ha bárki

olvas erről valaha, te nem fogsz tudni a szemébe nézni!” A *Tűzvonalba*n című filmben a fotóriporter olyannyira a vérengzések hatása alá kerül, hogy elfelejti fotózni az eseményeket. „Történt velem valami? Én is fölvettem volna a fegyvert?” – kérdezi révülten. „Igen, azt hiszem.” – válaszolja kollégája. Mind a *Salvador* mind a *Tűzvonalba*n hasonlóságot mutat abban, hogy az újságíró kezdetben érdektelen a témája iránt, csak pénzkereseti lehetőséget lát benne, s lelkiismeretük azután szólal meg, amikor antipatikussá válik számukra az USA által pénzelt fennálló diktatórikus rezsim. A *Tűzvonalba*n mélyebbre hatol az újságírói etikai kérdésekben a *Salvador*nál, az újságíró és szerkesztő közötti ellentétnek köszönhetően, mely szakmai kérdésekben feszül közöttük. A *Gyilkos mezők* elsősorban az amerikai újságíró és kambodzsai segítőjének kapcsolatára koncentrálnak – sikertelenül ábrázolva a hűséget, megbecsülést és bűntudatot, mely a páros viszonyát jellemezte –, mégis azon kevés médiafilm közé tartozik, mely kritikával illeti az amerikai diplomácia kudarcát Dél-Kelet-Ázsiában, egyszerre hibáztatva az eseményekért a Vörös Khmereket és az Egyesült Államok kettős játékát. A *Gyilkos mezők* ábrázolja leginkább olyan módon az újságírót, ami a legnépszerűbb szakmáról kialakult kép a filmkészítők számára: öntudatos, a hírek iránt elkötelezett riporter, aki az igazságot akarja megtudni, s emberi áldozatot kell hoznia célja elérése érdekében. Ennek az áldozatnak köszönhetően válnak az addig kétes megítélésű újságírók hősöké, mert az igazság felderítése és nyilvánosságra hozatala érdekében személyes épségüket sem kímélik.

A legkülönösebb kísérlet az újságíró személyes történetének és a történelemnek az összeegyeztetésére kétségtelenül a *Tűzvonalba*n című filmben látható, mely Somoza elnök diktatúrájának utolsó heteiről szól. A mozi riportere radikálissá válik, miközben a szandinista forradalomról tudósítva ártatlan civilek tömeges kivégzéseit fotózza le. Amikor az újságíró megtudja, hogy Carter elnök megvonja támogatását a diktátor Somozától, ha bebizonyosodik, hogy az ellenállás karizmatikus szandinista vezetője még mindig életben van, a fotóriporter belemegy abba, hogy bizonyítékként megghamisítson egy fotót az egyébként halott forradalmárról. Az alkotás legfőképpen abban különbözik a többi hasonló témájú munkától, hogy radikális ötletet ad a probléma megoldására. A *Tűzvonalba*n mondja ki a legnyomatékosabban, hogy eljön a pillanat, amikor a tudósítónak fel kell adnia objektivitását és cselekednie kell. A voyerizmus feladása minden nyolcvanas évekbeli haditudósító életében eljön, ám hatásuk az eseményekre merőben különböző. Ez az alkotás fogalmazza meg a legszélsőségesebb beavatkozási lehetőséget, ám egyúttal a legnagyobb hatással lehet a riporter tette az

eseményekre, mely civilek tömegeinek életében hozhatna pozitív változást. Ezért nehezen megítélhető az a morális dilemma, hogy a hamis hír megbocsátható-e a riporternek, ha cselekedete jó és elfogadható okokért zajlik. A riporter elutasítja azt a kijelentést, hogy „ez is olyan, mint a többi szomorú háború, tele szomorú történetekkel”, s tettét azzal magyarázza, hogy „túl sok holttestet láttam”. A film kétségtelenül reflektál Vietnámra, s burkolt kritikája az eseményeknek, megfogalmazza a büntudatot és szégyenérzetet, s egyúttal az újságírókat olyan akcióhősnek tünteti fel, aki ugyan nem fegyverrel és vérrel, hanem etikai vétséggel, de megfordítja az események menetét. A *Tűzvonalban* tökéletes film azok számára, akik nem hisznek a sajtónak,¹¹⁶ s melyben olyan erkölcsileg kétes újságíró a hős, aki meggyőződéssel követett el szakmai vétséget, s egy pillanatig sem bánta meg a tettét („újra megtenném” – vallja a riporter a film végi epilógusban). A nyomtatott sajtó hitelvesztése azonban nemcsak morális indíttatásból fakadó – s esetlegesen megbocsátható – vétségben nyilvánul meg a *Tűzvonalban*: a prológosban a Csádban készült fotókhoz az újságíró kolléga teljesen mindegy, hogy mit ír, „mivel a szerkesztők úgysem tudják még azt sem, hogy hol van Csád.”

Szimbolikus jelentőségű a filmben, hogy a klasszikus oknyomozó újságírók képviselő karakter lesz az egyetlen újságíró áldozat a háborúban, halála pedig egyértelműen arra utal, hogy a hagyományos újságírás, s az oknyomozók ideje lejárt. A helyi politikai korrupciónál sokkal nemzetközibb és elementárisabb válságok dúlják fel a világot, amelyekben túl sok az ártatlan áldozat, hogy csupán egy pokoli történetként kezeljék a sok között – szól a sommás ítélet.

A nyolcvanas évek haditudósító filmjeiben egyedül *A veszélyes élet éve*¹¹⁷ főhőse futamodik meg a témától. A történet főszereplője egy ausztrál riporter, aki már „10 éve vár erre” a lehetőségre, s túl ambiciózus ahhoz, hogy bármit is etikátlannak lásson a munka megszerzése érdekében. Ezért is nehezen hihető, hogy egy férfi, aki számolta az éveket, hogy egy kiküldetést kapjon, végül az első nehézségek hatására hátat fordítson a sztorinak. „Nem engedhetjük meg magunknak, hogy érintettek legyünk” – hangoztatja a film elején objektivitását a riporter, ám amíg nem érintett, addig nem képes kiépíteni a szükséges kapcsolatrendszert ahhoz, hogy megfelelő anyagot készítsen, s munkája nem több egy olyan úti beszámolónál, amihez

¹¹⁶ Canby 1984, 20.

¹¹⁷ A film nem magyarázza meg a címet, mely Sukarno egy frázisa volt. A diktátor minden évnek adott egy mottót, 1965 volt 'A veszélyes élet éve'.

szükségtelen a helyszínre utazni. A salvadori, nicaraguai, kambodzsai tudósítókollégák is kapcsolatrendszerüknek köszönhetik a hírhez való közeljutást, s a *Gyilkos mezőkhöz* hasonlóan itt is egy helybeli lendíti át a nyugati riportert a kezdeti nehézségeken, aki informátorként segíti a hírversenyben interjúkhoz a riportert. A veszélyes élet éve Billy Kwanja a legkomplexebb karakter, aki indonéz őslakosként ismeri a helyi politika ellentmondásosságát, vallási összetettségét, s mint fotóriporter képes szakmailag, politikailag és személyesen is közvetíteni a különböző nézőpontok között.¹¹⁸ A fotós halála és a kirobbanó forradalom azonban megfutamodásra készíti a riportert, aki testi épségét már nem veszélyezteti a sztoriért, s inkább a szerelmet választva hátat fordít az országnak és munkájának. Hiába lenne rá szükség, hogy valaki megírja az igazságot, az újságíró inkább a románcot és életet választja, s a film szimbolikus lezárásában még magnóját is hátrahagyja, hogy elérje induló repülőjét.

Az újságíró karakter mozgóképes népszerűségéről árulkodik a *Kiáltás szabadságért!* című film is, mely tartalmilag a fekete dél-afrikai vezetőről, Stephen Bikoról szól, a cselekmény a fehér dél-afrikai újságíró sorsát követi nyomon, akinek nézetei miatt és a politikai vezető halála után menekülnie kell az apartheid elől az országból. Az újságíró, mint mozikarakter túl vonzóvá vált a nyolcvanas évekre, hogy ne kerüljön lehetőség szerint a középpontba.¹¹⁹

4.3. Szenzációt! – ha van, ha nincsen

Ha a film kulturális metafora, a kollektív tudat tükörképe, akkor az olyan filmek ábrázolásmódja miatt, mint a *Hatalom*, a *Hálózat*, a *Hőhullám* (*The Mean Season*, r.: Phillip Borsos, 1985), vagy *A szenzáció áldozata* (*Absence of Malice*, r.: Sidney Pollack), joguk van riadót fűjni az újságíróknak, mert ezek az újságírót álszent és kapzsi szörnyetegnek ábrázolják.¹²⁰ Az újságíró-ellenes filmek visszatükrözik és megerősítik a bizalmatlanságot. „Parazita vagy. Az emberek problémáiból élsz meg.” – hangzik el az *Odessa ügyiratban*. „Az újságírók paraziták, ami az újságokban olvasható, beteges” – fogalmazódik meg az *Amerikai románc* (*Continental Divide*, r.: Michael Apted, 1981) című romantikus vígjátékban. A nyolcvanas évek sajtófilmjeinek zömében ez az általános vélekedés tapasztalható az újságírókkal szemben. A szakma munkatársait a

¹¹⁸ Harry 2008, 140.

¹¹⁹ Loukides–Fuller 1990, 137.

¹²⁰ Good 1989, 113.

hadtudósítókhoz hasonló elszántság, szakma iránti elkötelezettség jellemzi, de egyszerűen túl önzők és egoisták ahhoz, hogy törtetésük közben bármire, vagy bárkire tekintettel legyenek. Ezek a gátlástalan emberek életeket tesznek tönkre, családokat döntenek romba a nézettség, vagy példányszám érdekében, néha csupán a körültekintés hiányzik munkájukból, máskor teljesen tudatosan követik el etikai vétségeik sorát. Mind a tévé-, mind az írott sajtó munkatársai elvesztik realitásérzéküket, tiszteletlenek, munkájukban mindenekfelettinek gondolják magukat, hiányzik belőlük a foglalkozással szembeni alázat. Norman E. Isaacs, az amerikai lapszerkesztők doyenje szerint a hitelvesztés mellett a nyilvánvaló arrogancia lehet az egyik fő oka, hogy az újságírás hitelessége hatalmasat esett a közönség szemében,¹²¹ s ez a tulajdonság általában jellemzi a filmkaraktereket.

4.3.1. A nyomtatott sajtó és a szenzációkeresés

A nyolcvanas évek haditudósítói mellett szorgosan végezték munkájukat Hollywoodban a bulvárlapok zszurnalisztái is. Pályájuk meglehetősen hasonlóan alakult a háborús riporterekéhez, hasonló elszántsággal vetik bele magukat témájukba, s kerülnek etikai és erkölcsi dilemmába, amelyből meglehetősen eltérően, de mindannyian vesztésként távoznak.

A tematika népszerűsége bőséges mennyiségű produkciót eredményezett az évtizedben, melyek közül a *Hőhullám* és *A szenzáció áldozata* megformáltságuk révén a nyolcvanas évek újságíró-filmjei közül a legtisztább kritikai percepcióval bíró alkotásoknak nevezhetők, középpontjukban két, a szakmája iránt elkötelezett újságíróval. A két mozi több szempontból is párfilmnek tekinthető: törekszenek a maximális hitelességre az újságírás közegének ábrázolásakor; témájukkal erőteljes kritikát fogalmaznak meg a szakmával szemben; reflektálnak a nyolcvanas évek eleji újságírói hitelvesztésre, s ábrázolásmódjukkal növelik a nézők ellenérzését a zszurnalisztákkal szemben. *A szenzáció áldozata* és a *Hőhullám* tárgyi környezetükben folytatják Az elnök emberei dokumentarizmusát: mindkettő Floridában játszódik, a Miami Herald szerkesztőségében kerültek rögzítésre,¹²² s az egyterű iroda az íróasztalok és számítógépek erdejével egy pezsgő szerkesztőség képét kínálja a nézőnek.

¹²¹ Isaacs 1986, 99.

¹²² Maslin 1985.

A *Hőhullám* egy kiégett, a napi újságírásból kiugrani készülő bűnügyi riporterről szól, aki párja (egy tanítónő) ösztönzésére szeretne nyugodtabb vidékre költözni. „Belefáradtam, hogy holttestekről szóló cikkek végén olvassam a nevemet” – indokolja döntését, mire szerkesztője rezignáltan válaszol: „a riporter tudósít, ez a dolga”, s hozzáteszi „nem mi találjuk ki a híreket, azok máshol születnek, mi csak eladjuk őket”. Mind a korai, mind a kései sajtóellenes filmekben a szerkesztő sötét, mágneses jelenléttel csábítja el és alázza meg a riportert: itt is látszólag atyáskodó figura, mentor és barát, de a valóságban a hiúságára és ambíciójára játszik, hogy megtartsa. Ezúttal a szenzáció házhoz érkezik, egy a várost rettegésben tartó sorozatgyilkos maga hívja fel a riportert, s ez már elegendő a szerkesztőnek, hogy hiúságára hatva ráállítsa a témára a tétovázó beosztottat. A sorozatgyilkos hasonló pszichológiai játékot űzve azzal az érveléssel hívja az újságírót, hogy „látta a munkáit, s ezért akarja, hogy írjon róla”, egy elkötelezett riporternek pedig több sem kell: a legnagyobb szenzációval áll közvetlen kapcsolatban, aki újabb és újabb exkluzív információkkal látja el, így mindenki más előtt elsőkézből tudósíthat róla. Amikor pedig etikai kételye támad, a szerkesztő így érvel: „Dolgok történnek odakint, amiket híreknek hívunk. Mi csak tudósítunk róluk.” A cselekmény előrehaladtával azonban a riporter személye fokozatosan válik a sztorivá. A címlapokon a gyilkossal kapcsolatos hírekben az újságíró kiemeltebb szerepet kap, igaz, a nyolcvanas évek médiasztárjaival ellentétben itt nem a nevével válik sztárrá, hanem a film általános kritikai szándékának megfelelően a riportermunka, mint foglalkozás válik ünneppé („illusztris szerkesztőnk azt mondja, hogy Pulitzer-területre tévedtél” – kapja a dicséretet), de ettől még elveszi a reflektorfényt a témától, s maga válik a hírré. A kor médiaváltozásainak tökéletes kifejezése valósul meg a *Hőhullámban*, s a kettőséget – a klasszikus oknyomozó újságírói attitűd, illetve a szenzációhajhász médiasztár újságíró – a filmnek végig sikerül fenntartania. A riporter csak akkor kerül igazán morális csapdába, amikor a magánélete is veszélybe kerül, s barátnője is célponttá válik. A hirtelen jött hírnév nem zavarta, kételyeit, hogy ismertségét egy gyilkosnak köszönheti, háttérbe szorította a népszerűség, ám amikor a privát szférája kerül veszélybe, tudatosan benne etikátlan cselekedete.

A film alapjául szolgáló regényt a Miami Herald veterán bűnügyi újságírója, John Katzenbach saját élményei és tapasztalatai, valamint kollégái történetei alapján írta, s az *In the Heat of the Summer* című regényben ugyanazt az ambivalenciát igyekezett megfogalmazni, mint korábban Sidney Schanberg és Haskell Wexler. Ám míg ők háborús közegben érezték úgy, hogy érintettségüket mások élete érdekében fel

kell adniuk, addig itt a szenzáció etikussága váltja ki az íróból ugyanazt a kételyt: „Van egyrésről egy alapvető morális dilemma, hogy jogom van-e behatolni az emberek intimszférájába lelki gyötrelmük pillanatában, másrésről pedig azt gondolom, Úristen, micsoda sztori van a kezemben!”¹²³ Ez a gondolat tökéletesen fejezi ki, hogyan adaptálódik az újságírókarakter a frontvonal háborús borzalmai közül a nagyváros bűnügyi kontextusába. A haditudósító és a bulvárújságíró közötti különbség elmosódik az évtized során, s marad a nagybetűs, szakterülettől független ÚJSÁGÍRÓ, aki magában hordozza a foglalkozása és a társadalom által megfogalmazott kételyeit.

Két másik, az elkövetkező években az újságírófilmekben nagyobb jelentőséget kapó motívum is feltűnik a *Hőhullámban*: az újságírók forrásának névtelensége, illetve a bűnöző médiaszereplővé válása. Előbbi először *Az elnök embereiben* jelenik meg, s gyorsan a tematika visszatérő dramaturgiai eleme lesz, ám csupán a nyolcvanas évek második felében válik fokozatosan az újságírók etikai konfrontációjának tárgyává. A *Kiáltás szabadságért!* című filmben letartóztatás vár az újságíróra, ha nem nevezi meg forrását, az *Ingerlő idomokban* (*Perfect*, r.: James Bridges, 1985) pedig az újságíró börtönbe is kerül hallgatása miatt. A *Hőhullámban* a riporter „a szenzáció áldozatává” válik: a forrás hamis nyomot ad a riporternek, s a félrevezetést követően az újságnak kell magyarázkodnia olvasói előtt.

A bűnözők médiaszereplővé válása a kilencvenes évek telekommunikációs boomja után válik hangsúlyosabbá, s olyan filmeknek lesz központi témája, mint a *15 perc hírnév* (*15 Minutes*, r.: John Herzfeld, 2001), vagy a *Showtime – Végtelen és képtelen* (*Showtime*, r.: Tom Dey, 2002). A *Hőhullámban* a gyilkos eleve azért keresi meg a riportert, hogy a profi médiamunkás a szócsövévé váljon és segítségével bekerüljön az újságok címlapjára. Ebbéli elképzelésében az újságíró katalizátor, közvetítő közeg, aki maga is részesül a sikerből, nem véletlenül jegyzi meg féltékenyen a gyilkos, hogy „én végzem a munkát, s maga szerepel emiatt a tévében.” Ugyanez a szenzációhajhászás jelenik meg a film lezárásában, amikor a gyilkos a lakásában tör a zurnaliszta és párja életére, majd amikor a riporter pisztolyt szegez neki, a gyilkos azt mondja, hogy „Ez a sztori túl nagy ahhoz, hogy eldobd.” Ám a kilencvenes évekkel minden erkölcsöt és etikát megtagadó hiéna újságíróival ellentétben, a nyolcvanas évek elején még van tartás az újságíróban, így élet-halál helyzetben az egyéni ambíciókon felülemelkedik a józanész és az életösztön. Az újságíró végül lelövi a témáját, s utolsó

¹²³ Gross 1985, 19.

cikkét befejezve felmond, s barátnőjével elköltözik a városból. A *Hőhullám* megidézi a klasszikus újságírást (karaktereiben, tárgyi környezetében, stílusjegyeiben), vizuálisan a hőskorszak sajtófilmjeit idézi (folyamatosan be-bevágott nyomdagépekben, a képernyő közepébe bepörgő címlapokban, hangzatos főcímekben) a cselekményben több ponton visszaköszön az újságíró-filmek úttörője, a *Címlapsztori*, ám morális konfliktusában, publicista karaktere jellemfejlődésében egyértelműen előremutató, s motívumaiban már a kilencvenes évek problematikáját megelőlegező médiafilm.

Súlyos erkölcsi kérdésekről és személyes felelősségről szól *A szenzáció áldozata*, mely kétségtelenül a sajtóval szemben az egyik legkeményebb kritikát megfogalmazó alkotás Hollywood történetében. A történetben egy oknyomozó újságírónőt a bűnüldözők hamis nyomra terelnek, hogy a nő élete sztorijaként megírjon egy lejárató cikket egy férfiről, aki ugyan ártatlan, de kapcsolatokat ápolhat az elfogni kívánt bűnözőkkel, s emiatt talán információkkal szolgálhat. A riporter (akit szerkesztője manipulál és bátorít az etikátlan cselekedetekre) anélkül írja meg cikkét, hogy az információkat más forrásból is ellenőrizte volna, vagy megkérdezte volna az érintett véleményét, a lap pedig ugyancsak ellenőrzés nélkül jelenteti meg az írást. A nő a lejáratast a sajtószabadságra hivatkozva követte el, s elsőik között fogalmazódik meg a megvádolt férfi médiára vonatkozó megállapítása az újságírók véleményformáló erejéről: „Ha azt mondd, valaki bűnös, mindenki hisz neked, ha azt mondd ártatlan, senkit nem érdekel.” A film forgatókönyvírója, Kurt Luedtke – aki egykor a The Detroit Free Press újságírója volt – elismerte, hogy Janet Cooke Pulitzer-díjas, s utóbb koholtnak bizonyult cikkének botránya ihlette a forgatókönyvet. A szerkesztők arrongásak, s meglehetősen szenvtelenül, felsőbbrendűen tekintenek a világra *A szenzáció áldozatában*, ahol szintén egy fabrikált történet okoz bonyodalmat a film univerzumában. „Ha a lapok mindig igazat írnának, nem volna szükségük ügyvédre” – hangzik el egy jelenetben, majd amikor a téma nincs kellőképpen alátámasztva, s emiatt a riporternőnek kétségei támadnak a publikálást illetően, a szerkesztő a bulvárlapok napirutinjának ismeretében magabiztosan jelenti ki: „Holnap majd tévedés lesz. Csak egy napig vagyunk érvényesek. Ma befektetjük őket, szombaton pedig kimosdatjuk őket!” S a híversenyben, s az olvasóért folytatott küzdelemben egy másik szempont is a látókörbe kerül – a legfontosabb szempont, az összes közül. „Nem minden a pénz” – szólal meg a lelkiismerete egy pillanatra az újságírónak, „de igen, amikor félévente meg akarnak szüntetni minket” – hangzik a kijózanító válasz felettesétől.

Később, amikor az újságírónőt megkeresi a hamisan megvádolt férfi, cikke ellen védekezésésképp annyit tud mondani: „a legtöbb hírnek nem örül valaki.”, a férfi pedig vészjóslóan azt válaszolja erre, „ha sokáig vagy odakint, egyre több lesz az olyan valaki” – utalva ezzel az általános elégedetlenségre, mely az újságírószakmát vette körül a nyolcvanas évek elején. A *Hőhullámhoz* hasonlóan itt is megfogalmazódnak az újságírók magánszférába való belépésének erkölcsi aggályai („Belépünk azoknak az embereknek a világába, akikről írunk” – mondja a riporternő, mire a férfi azt válaszolja „de az akkor is az ő világuk”), valamint a névtelen források védelmének kérdése. Nem meglepő módon a riporter – a nyolcvanas években szinte egyedülálló módon – egy pillanatig sem védi forrását, ha a szenzációt nyilvánosságra kell hozni, s benne a kérdésben fogalmaz a film a leradikálisabban. A kérdéses jelenetben egy katolikus iskola tanára ad alibit a meggyanúsított férfi számára, beismerve, hogy együtt töltötték a kérdéses napot, mert bartáként abortuszra kísérté el. Az újságírónő azonnal megírja a történetet, nem törődve a nőt érintő következményekkel, s aki szégyenében öngyilkos lesz. Az újságírónő és lapja ügyészi segítséggel számos ártatlan ember életét teszi tönkre, de a szerkesztő érvelése szerint elfogadható a források magánéletébe való illetén beavatkozás, mert az igazság és a fájdalomokozás között kell választani. („Nem a te hibád. A közvéleménynek joga van tudni róla” – mondja.) Jonathan Friendly publicista ezzel a lapkészítői magatartással kapcsolatban megkérdezett néhány szerkesztőt, akik tagadták, hogy a választás a két dolog között történne a valóságban, s állították, hasonló esetekben a riporternek kötelessége más, alternatív módot találnia a tények megszerzésére, illetve erősítésére.¹²⁴ Hasonlóan etikátlanul járt el az újságírónő, amikor érintetté vált a történetben, egyik információját ugyanis az a férfi erősíti meg, akivel időközben viszonyba keveredett. A megkérdezett szerkesztők ezt a lehetőséget is kategorikusan cáfolták, szerintük kötelezően kerülendő bármilyen bensőséges viszony a forrásokkal.¹²⁵

Ezekből a részletekből is egyértelműen kiderül, Hollywood szerint az újságírás kezdi elveszteni a kapcsolatát a valósággal, fölé helyezi magát, mint valami mindenekfelett álló igazság, ahol a hagyományos társadalmi szabályok nem érvényesek. A Columbia Journalism Review hasábjain Lucinda Franks Pulitzer-díjas író, korábbi riporter azt írja, hogy a mozi groteszk módon eltorzítva ábrázolja az újságírói munkát. A film nem azért hiteltelen – mondja –, mert a riporternő és szerkesztő etikátlanok, hanem

¹²⁴ Friendly 1981, 20.

¹²⁵ Friendly 1981, 20.

mert mindketten hülyék.”¹²⁶ A forgatókönyvíró Leudtke, aki 20 évnyi újságírói-szerkesztői munkának fordított hátat, mikor 1979-ben elment Hollywoodba, egy interjúban tagadta, hogy próbálta volna leírni, a sajtó hogyan is működik valójában, ezért egyetért azzal, hogy a közönség tévesen azonosítja a látottakat a valósággal.¹²⁷

Mind *A szenzáció áldozatában*, mind a *Hőhullámban* a főhősök a munkájukért élnek. Ez a vallásuk és identitásuk alapja. Hiszik, hogy a riportereknek fontos és egyértelműen meghatározott közösségi küldetésük van, melyet az Egyesült Államok alkotmánya szabályoz, bíróságok tartatják be, s a szakma ideológiája lassú évek során épült fel. Kötelességük, hogy teljesítsék szerkesztőik kérését, felkutassák, s nyilvánosság elé tárják, amit csak kívánnak, nem foglalkozva azzal, hogy kit bántanak meg vele. De történik velük valami váratlan és sokkoló, amitől átértékelik a sajtószabadság fogalmát. Megan cikkének célpontja öngyilkosságot követ el, Malcolm barátnőjét pedig az a sorozatgyilkos rabolja el, akiről tudósít. A riporterek egy pillanat alatt rájönnek, hogy azt mondani, hogy csak a munkámat végzem, sovány vigasz miközben másoknak fájdalmat okoznak, s a szakmai célok során mérlegelni kell a humánusit is. Amint a protagonisták elkezdik megkérdőjelezni a sajtó előjogait, hasznosságuk véget ért a lapnál, s vagy eltávolítják őket az újságtól, vagy önkéntes száműzetésbe vonulnak. A szenzáció áldozata riporternőjét kirúgják, a *Hőhullám* publicistája pedig elköltözik barátnőjével. Tragikusan félreértették szerepüket, amiért drágán megfizettek ártatlanságuk elvesztésével.

A határozottan új elem *A szenzáció áldozatában* és a *Hőhullámban* a komolyság, ahogy a riporterek elfogadják a munkát. A harmincas-negyvenes évek újságíró-filmjeiben a szakma egy nagy játék volt, és a hadaró riporterek vad versenyszellemben, boldog pajkosságban dolgoztak. Elfogadták, hogy szerepük a közönség szórakoztatása és az újság eladása, és soha nem képzeltek magukat a demokrácia felkent öreinek. Bár a kortárs filmekben a riporterek nem kevésbé imposztorok és versengők, hiányzik belőlük elődeik cinikus öntudatossága. Az újságírás az ő szemszögükből nem játék, vagy szélhámosság, hanem szakma, amely ironikusan legnagyobb hibájuk és bukásuk végső oka. Ez a különbségtétel pedig a tematika választott zsánereiben is egyszerűen nyomon követhető. A harmincas évek vígjátékai, Frank Capra screwball comedy-jei egy bolondos világról, egy valószínűtlen szakmáról árulkodtak, szemben a nyolcvanas évek valóságosságra törekvő drámaival, melyben a tárgyi környezet, a problémák az életből

¹²⁶ Franks 1981, 63.

¹²⁷ Friendly 1981, 20.

merítették, az életre reflektálnak, még ha esetenként azok felnagyításával, stilizálásával is.

Az életből meríti valóságosságát az *Ingerlő idomok* című mozi is, mely a Rolling Stone magazin cikkein alapul, s arról szól, hogy a hetvenes évek végén az aerobikklubok afféle szinglibárként működő népszerű ismerkedési helyek voltak. A film az eredeti történet meglehetősen elemelt, romanticizált változata, s benne megtalálható az előző hat év újságíró-filmjeiben megjelent tematikai elemek afféle furcsa sommázata, melyek meglehetősen sematikus kerülnék alkalmazásra a romantikus kontextusban. Az újságírásról, mint szakmáról ennek ellenére összességében mégis meglehetősen keveset tudunk meg, a foglalkozás és a szakmaiság kérdése fokozatosan szorul háttérbe a riporter és alanya viszonyának kibontakozása közepette. Az újságírói referenciák közül a fimben a leggyakrabban visszatérő elem a riporterek hitelvesztése, s az olvasók velük szembeni állandó bizalmatlansága. Amikor az első jelenetben a fiatal újságíró amiatt panaszkodik szerkesztőjének, hogy elege van a nekrológírásból, azt a választ kapja, hogy „ez az utolsó alkalom újságírói életében, hogy valami szépet írjon valakiről”. Néhány perccel később egy bűnöző képviselője hártja el az interjúadás lehetőségét, mondván, nem bízik az újságírókban, majd hozzáteszi, a riporterek manapság azt hiszik, hogy körülöttük forog a világ. Később egy korábbi interjúalany találkozik a riporterrel, s miközben azt mondja, hogy olvasta azt a szemetet, amit róla írt, véleményét kifejezendő egy pohár borral önti le az újságírót. Ugyanez a riporter aztán hosszasan gyözköd egy aerobikedzőt, hogy nyilatkozzon neki az egészséges élet kapcsán, érvelésében pedig éppen az emberek bizalmatlanságát hozza fel. („Hisz még bárki bármit a kormánynak? Gondoljon Vietnámmra, a Watergate-re, a nagy cégekre, vagy akár az orvosokra.”) Sikertelen próbálkozása közben kiderül, az aerobikedző bizalmatlansága az újságírókkal szemben éppen abból fakad, hogy egy korábbi interjú alkalmával valótlanúságot írt róla egy publicista tönkretéve ezzel úszókarrierjét. Újra és újra az újságírók megbízhatatlansága kerül előtérbe, akik a jó sztori érdekében még egymást is képesek átverni. Mert amikor az újságíró elveszti objektivitását, miután viszonyba keveredik az interjúalannal (hasonlóképpen *A szenzáció áldozatában*, közvetve a *Kína-szindrómában*), s megtagadja az anyag közlését, a szerkesztő – a sárga újságírás hagyományait idéző módon – átnyúl a riporter feje felett, s címlapon közli a kompromittáló anyagot.

A romantika azonban itt felülírja az élet viszontagságait: az újságíró egy bírósági tárgyaláson az amerikai alkotmány első (a szólás- és véleményszabadságról szóló) kiegészítésére hivatkozva nem adja át bizonyítékként forrását és a készített hangfelvételeket, amiért börtön vár rá, de legalább ezzel bizonyítja újságírói szavahihetőségét. A rendező szándéka szerint a film konklúziója éppen az lenne, hogy az első kiegészítésnek hogyan kellene védenie a média egészét,¹²⁸ ugyanakkor a film nyilvánvalóan hiteltelenül és életidegenül dolgozta fel a megtörtént eseményeket, elvesztve az újságírás lényegi megállapításait a testkultusz rengetegében.

A kilencvenes évek sajtóbotrányait előlegezi meg *A hamis riport* (*Street Smart*, r.: Jerry Schatzberg, 1987) című alkotás, amelyben az újságírónak már témája sincs, amiből szenzációt kreálhatna, így maga talál ki egyet. A prostituáltokról szeretne oknyomozó riportot készíteni, de miután senki sem akar neki nyilatkozni a témában, fabrikál egy hamis anyagot, mely felkelti a bűnüldözők figyelmét. A forgatókönyvíró David Freeman a New York Magazine-nál szerzett tapasztalatai alapján írta meg a történetet, és saját bevallása szerint a hatvanas években gyakorló újságíróként maga is talált ki történetet: „Fikciót próbáltam megtörtént eseményként megírni. Ez még a tények ellenőrzése előtti időben történt” – mondta, ám a történet megírását a Janet Crooke botrány is ihlette.¹²⁹ A névtelen források kora a plágiumbotrányok és koholt cikkek évtizedében lejárt, a tényellenőrzés pedig a kilencvenes évek egyik kiemelt témája lesz az újságíró-filmeknek.

Az újságíró erkölcstelenségének mélységeit és identitásválságát talán a legszimbolikusabban a *Fever Pitch* (r.: Richard Brooks, 1985) című alkotás fejezi ki, melyben a Los Angeles Herald Examiner sportriporterét saját személyisége dönti pusztulásba. A riporter azért érkezik Las Vegasba, hogy a szerencsejátékról készítsen anyagot, ám miközben szerencsevadászokkal társalog, maga is függővé válik, s nemcsak pénzét, hanem feleségét is elveszti, aki próbálja őt kiváltani egy buki karjai közül, s a sietség közepette autóbalesetben meghal. A riporter teljesen lecsúszik, szenvedélybeteg lesz, törvénytelenések sorát követi el, börtönbe kerül, s megjárja a poklok poklát, miközben az addikció ellen küzd. Bár a rendező végül megszánja főhősét (aki nyer a szerencsejátékon, amiből meg tudja adni tartozásait), de addig is a film az

¹²⁸ Canby 1985, 31.

¹²⁹ Ehrlich 2004, 151.

oknyomozó újságíró, mint áldozatot mutatja be. A férfi személyisége eltorzult és korrumpálódott, s meghasonlottságában elveszti kapcsolódását a valósággal. „Melyik a te éned?” kérdezi tőle a szerkesztője, „magam sem tudom” ismeri be az újságíró. Ezt az identitásválságot éli meg a szakma is a nyolcvanas években, mely ambivalens viszonyba kerül a nyilvánossággal és önmagával is, s bár meglehetősen szélsőséges módon, de erről az értékválságról beszélnek a nyolcvanas évek különböző tematikájú és műfajú újságíró-filmjei is.

4.3.2. Az elektronikus média a szenzációk nyomában

A nyolcvanas években nemcsak a nyomtatott sajtó értékválsága jelenik meg a vásznon, de már releváns mennyiségű film foglalkozott az elektronikus média identitás- és morális válságával is. Az alkotásokban a nyomtatott területhez hasonlóan a hiteles ábrázolásra való törekvéstől a radikális utópiáig sok minden fogalmazódik meg. Akadnak a szakmáról kifejezetten realista képet festő alkotások (*A híradó sztárjai /Broadcast News*, r.: James L. Brooks, 1987/), s a tévéről nyomasztóan gondolkodó, utópikus dolgozatok is (*Menekülő ember /The Running Man*, r.: Paul Michael Glaser, 1987/). Az elkészült filmek jól érzékeltetik azt a meghasonlottságot, melyet a tévé a hiteles tájékoztatás és a könnyed szórakoztatás kettősségében szenved el, s a két ellentétes elvárásnak egyidejűleg képtelen megfelelni a médium. Egy művészeti ág, vagy szórakoztató médium népszerűsége mindig is elég okot szolgáltatott, hogy sokan helytelenítsék, de a tévé még a tömegmédián belül is a legszélesebb közönséget elérő, következésképpen a legmegosztóbb tömegkommunikációs eszköz.¹³⁰ Talán emiatt is, ha élesnek tekinthetjük a nyomtatott újságírás ellenes támadásokat a kortárs filmekben, a tévés újságírás elleneseket még élesebbnek. A *Medium Coolban*, a *Hálózatban* és a *Gyilkos optikában* a tévériporterek az összes eddigi nyomtatott sajtós hibával bírnak és még néhány újjal is. A tévével szemben megfogalmazott kritikák sokkal szélsőségebbek, mint amik a nyomtatott sajtóról szóló alkotásokban láthatók. Amíg viszont az írott média mozijai zömében realista törekvésekkel (tárgyi környezetükben, karaktereiben, konfliktusaiban, jelenidejű kritikai észrevételeiben) közelít a tematikához, addig az elektronikus média filmjei gyakran a jövőben, vagy meghatározhatatlan korban játszódnak. Valamennyiükre jellemző viszont a

¹³⁰ Phelan 1980, 20.

szenzációhajhászás, a téma mindenekfelettsége, s egységesen utalnak a filmek arra, hogy a tévé egyre jobban behatol a társadalom privátszférájába, közvetlenül is befolyással lesz az emberek életére, sőt, alapvetően dönt életről és halálról. Ez még az olyan alkotásokra is igaz, mint a megtörtént esetet feldolgozó *Sikoly a sötétben* (*A Cry in the Dark*, r.: Fred Schepisi, 1987) és a *Szemenszedett szenzáció* (*Switching Channels*, r.: Ted Kotcheff, 1988), nem is beszélve azokról az utópiákról (*Gyilkos optika*, *Menekülő ember*), melyekben az emberéletet nézettség növelésre használja a csatorna. A filmek egyértelműen azt sugallják, hogy a tévé egy olyan dologgá válik, ami veszélyt jelent, s félni kell tőle, hatalma pedig még a politikai dimenziókon is túlmutat.

A Haskell Wexler által leírt, a tudósítás során az objektivitás feladásáról szóló morális dilemma már nem merül fel az olyan erkölcstelen korokban, mint a nyolcvanas évek. A *Hatalom* forgatócsoportja szenzációra éhezve filmezi egy mexikói politikai kortesbeszéd alatt elkövetett merénylet áldozatát, a segítségnyújtás legkisebb szándéka nélkül, csupán arra koncentrálva, hogy a vérben úszó áldozat minél jobban mutasson a kamerán, s előnyös színben tüntesse fel a holttestet a karjaiban fogó, együttérző politikust. „Döbbenetes anyag, még ma este megvágom”, mondja lelkesedve a felvételvezető. S a politikai manipuláció részeként a tanácsadó kérésére a véres ing a választási kampány teljes ideje alatt a politikuson virít afféle mementóként, s választási győzelme kulcsaként.

A *Hatalom* forgatókönyvírója, David Himmelstein, egykori újságíró a politikai manipulációra és korrupcióra irányítja rá a figyelmet, s a film nem elsősorban az elektronikus médiáról, hanem az azt kiismerő, s annak lehetőségeit manipulatív és politikai célokra kihasználó médiatanácsadóról szól. A történetben a médiaszakértő azt a feladatot kapja, hogy bejuttasson egy jelöltet a szenátusba, melynek elérése az elektronikus média e célra történő felhasználásán túl olyan korrumpált háttéralkukkal lehetséges, melyekről a korábbi paranoia-filmek még csak célzás szintjén tettek említést. „Egy politikusról azt hiszed, hogy tisztességes, aztán kiderül, hogy egy féreg” – hasít bele a tanácsadóba a felismerés, s meglehetősen naiv ez a fordulat, hiszen aligha életszerű, hogy a média legjobb szakértője nincs tisztában szakterülete természetével. A törvénytelen ségek hatására morális válságba kerülő karakter, a meghasonlott nyomtatott sajtós munkatársakhoz hasonlóan inkább kiugrik a korrumpálódott munkájából, s erkölcsi támogatásáról biztosítja az egyetlen makulátlan jelöltet, egy civil professzort, aki ugyan nem nyeri meg őszinteségével és tisztaságával a választást, a pénzzel és

korupcióval segített ellenfelekkel szemben, de az erkölcsi győzelem és a nézők szimpátiája mindenképpen az övé. A *Hatalom* a törtető, gátástalan, ám az események hatására identitásválságba kerülő riporter problematikáját idézi egy attól a látszat ellenére csak mérsékelten eltérő területen.

A *Hatalom* a nyolcvanas évek újságíró-tematikájának népszerű elemei közül az összeesküvésekre, politikai befolyásolásra, a média véleményformáló erejére és a szenzációhajhászásra koncentrál, míg a megtörtént esetet feldolgozó *Sikoly a sötétben* című alkotás elsősorban a szenzációra, a média szenzációfelhajtó erejére és annak morális és etikai vonatkozásaira fókuszál. A korai médiacirkusz egyik legszebb példájaként említhető az 1980-ban Ausztráliában történt eset, amelyben eltűnt a sátrából és sosem került elő egy vakációzó család kilencvenes csecsemője. A feleség egy dingót (vadkutyát) vélt felfedezni a sátor bejáratánál, s kezdetben az a teória járta be az országot, hogy az állat elcipelhette a csecsemőt. Az esetből kirobbanó tömeghisztéria során a közvélemény fokozatosan kezdte elhinni, hogy a történet dajkamese, s a valóságban a család (egészen pontosan a feleség) megölte a csecsemőt, majd kitalálta a vadállatos történetet. Egy két évig tartó, s a nyilvánosság előtt zajló perben a feleséget általános megdöbbenésre életfogytig tartó börtönre ítélték, férje pedig – aki foglalkozását tekintve pap – felfüggesztett büntetést kapott. Minden fellebbezésüket elutasították, majd 1986-ban egy véletlen folytán előkerült a gyerek ruhájának egy darabja egy dingóalomból, melynek hatására újra megnyitották az ügyet, s minden vád alól felmentették a feleséget.

Az ausztrál médiatörténet legszélesebb nyilvánosságot kapó és legvitatottabb esete a mai napig az egyik legélénkebb példaként szolgál arra, hogy a média és az előítéletek hogyan tudnak negatívan befolyásolni egy bírósági tárgyalást. Az ausztrál jog történetének első és máig egyetlen élő közvetítése a per során készült, a tárgyalás során a média folyamatosan szenzációként tálalta az ügyet, s negatív színben tüntette fel a vádlottat. Ez a történet pontosan illeszkedik az újságírásról és médiáról negatívan gondolkodó filmek sorába. Az alkotás egyik jelenetében a tévéstúdióban híryanagot állítanak össze a gyerek utáni keresésről, majd a szerkesztő így szól a vágóhoz: „Állj meg, innen már unalmas lesz. Tegye alá valami sci-fi zenét, hogy feldobjuk az anyagot.” Egy másik jelenetben a férj a következőképpen fakad ki a médiára: „Arra használnak, hogy eladják a szennylapjaikat, az emberek imádják az ilyet. Tele van velünk a tévé. Az embereket nem érdeklik a tények.” A feleség később így emlékszik

vissza az újságírókkal való beszélgetésre: „Csak öt riporter írta le azt, amit mondtam, a többiek kissé kiszínezték a szavaimat.”

A *Sikoly a sötétben* mindenképpen különbözik a többi újságíró-filmtől abban, hogy itt az alkotás komoly vállalást tesz a nyilvánosság visszatérő ábrázolására. A közvélemény folyamatosan követi az eseményeket a tévéből, rádióból, újságokból és reflektál a legújabb fejleményekre, ezzel ábrázolva a média véleménybefolyásoló, -formáló hatalmát. Nem véletlenül mondja a bíró az esküdteknek a tárgyalóban lévő kamerákra célozva, hogy „nem szeretném, ha azt hinnék, a tévében szerepelnek”. A média érzéketlenül, s nyomasztóan telepszik rá az ügyre és a közvéleményre, folyamatosan vezető anyagként kezeli a fejleményeket, riporterek hada várakozik a bíróság előtt, lesi éjszakánként a család minden mozdulatát. Figyelemreméltó, hogy az igazság kiderülése és a nő szabaddal bocsátása után a média nem gyakorol önkritikát. Ahogy a szenzáció áldozatában hangzott el, „csak egy napig kell érvényesnek lennünk.” A szenzáció elmúlt, a hibák beismerése pedig nem a bulvárújságírás és a tévé feladata.

Szenzációra, szenzációs témára igyekszik találni az arrogáns riporternő is *A Las Vegas-i lovas* (*The Electric Horseman*, r.: Sidney Pollack, 1979) című filmben. Az alkotás – mely az 1936-os *Váratlan örökség* (*Mr. Deeds Goes to Town*, r.: Frank Capra, 1936) című újságíró-film 1979-be való adaptálása – egy kiöregedő rodeó bajnokról szól, aki szembeszáll a kommercializálódással és a nagy multikkal, s egy reklámból kilépve elhatározza, szabadon engedi begyógyszerezett és sérült lovát, ezzel lázadva a pénz hatalma ellen. *A Las Vegas-i lovas* a szenzációvadász tévériporter karakterén túl inkább régi vágású újságíró-filmnek tekinthető, s benne felismerhetők tartalmi elemek az *Ez történt egy éjszaka* (*It Happened One Night*, r.: Frank Capra, 1934) című újságíró-filmből is (úgy mint az újságíró szerkesztőségbe való telefonálásai). A tévériporter-karakterben több olyan jellemző is megtalálható, mely a nyolcvanas években folyamatosan visszatérő elem a médiafilmekben. A riporter oknyomozó újságírói elszántsággal, s detektívösztönök segítségével talál rá a menekülő férfira, miközben a rendőrség hiába nyomoz utána. („Hogyan találta meg?” – kérdezik a rendőrök. „Ez a munkám!” – érkezik a válasz.) A riportert csak a sztori érdekli, ennek érdekében etikai vétségekre is képes, s titokban folyamatosan jelent a szerkesztőségnek a fejleményekről. („A munkámat kellett végeznem és meg akartam szerezni a sztorit” – ismeri be utólag tettét.) A férfi ugyanakkor nem a hírnévért, hanem belső indíttatásból cselekszik,

lelkiismereti okok vezérik („Nem akarok sztori lenni.”), a szenzációra éhes média pedig lecsap az egyedülálló lehetőségre. („Már sztori vagy.”) Ezúttal is felmerül riporter témában való személyes érintettségének dilemmája: a riporter érzelmeket kezd táplálni a férfi iránt, megismeri tettének motivációját, s megszólal benne a szakmai kétely, végül hajlandó elállni a sztoritól, igaz – derül ki – a férfi egyébként sem bízott a riporterben, ezért hamis nyomra vezette a közvetítő kocsit, hogy zavartalanul tudja végrehajtani tettét. A riporterekbe vetett bizalmatlanság az érzelmek megjelenése ellenére benne marad a média bűvkörén kívül maradni szándékozó férfiban, reprezentálva a médiával szembeni társadalmi bizalmatlanságot. A *Las Vegas-i lovasban* is megjelenik egy pozitív újságírói érték: bár a zsuranliszta a téma érdekében szinte bármire képes, forrását védi, s az Első kiegészítésre hivatkozva nem adja ki a rendőrségnek. („Sosem fedem fel a forrásaimat” – mondja a bűnüldözőknek.) A törvénynek pedig (még) nem állnak rendelkezésére olyan eszközök, melyek erre kényszeríthetnék a riportert.

A médiafilmekben a tévé egyre dominánsabb szerepet kap, jól érzékeltetve a hangsúlyáthelyeződéssel a mozinézők elvárásainak változását. Bár a nyolcvanas években még közel egyenlő az elektronikus és nyomtatott sajtóról szóló filmek aránya, az évtized végére túlsúlyba kerülnek a tévéről készülő alkotások. A vátozást a legjobban a *Szemenszedett szenzáció* szimbolizálja, mely a sajtófilmek úttörőjének számító *Címlapsztori* – tévéfeldolgozásokkal együtt – nyolcadik, a korra aktualizált remake-je, s szakítva az eredeti hagyományokkal, első alkalommal nem a nyomtatott sajtó világában játszódik, hanem az elektronikus újságírásról szól. A film – az 1940-es feldolgozáshoz, *A pénteki barátnőhöz* (*His Girl Friday*, r.: Howard Hawks, 1940) hasonlóan – egy szerelmi háromszögről szól, melyben felcserélődtek az eredeti történet nemi szerepei, s a házassági szándéka miatt kiugrani készülő riporter ezúttal nő. A főszerkesztő (és egyben exférj) újfent mindent elkövet, hogy maradásra bírja legjobb munkaerejét, aki mindenre elszánt bulvárrporterként képes fejre állni egy sportkocsival, vagy esőben futva tudósítani a jó sztori érdekében. A főszerkesztő dörzsölt szenzációhajhász, aki számára minden egy sztori, s képes a feleségét nászút helyett Grenadába küldeni tudósítani. („Tehetek én róla, hogy egy tűzhányó éppen akkor tört ki?”) A férfi, aki minden pillanatban a rivális csatornákkal szembeni nézettséghárcnak él (pl. „Mi az, hogy a négyesen van egy tűz, s nálunk nincsen?”), az évtized sztorijaként szeretne a nővel közvetítettetni egy chicagói kivégzést, aki viszont magánéletre vágyva akarja

elhagyni a showbiznisz világát, s a riporterség helyett nyugodt reggeli ébresztőshow bemondója lenne.

A nyolcvanas évek médiafilmjeivel ellentétben új elem a *Szemenszedett szenzációban*, hogy előtérbe kerül a magánélet és a karrier összeegyeztethetlensége, s sokkal nagyobb betekintét kapunk a médiaszereplők privát életébe. Bár több filmben is szerepel a konfliktus, hogy az újságíró beleszeret interjúalanyába, s az összeférhetlenség etikai vétséget szül, de ezek a kapcsolatok mindig a felszínen maradnak, s elsősorban melodramai fordulatként, semmint a magánéletbe behatoló változásként jelennek meg a vásznon. A film elmozdulást tesz abba az irányba, hogy az újságírókat emberként ábrázolja, s lássuk, hogy foglalkozásukon túl ugyanolyan problémákkal küzdenek az életben, mint bárki más. A *Szemenszedett szenzáció* és majd *A híradó sztárjai* is arról beszélnek, hogy az újságírás CSAK egy foglalkozás, melyben az alkalmazottaknak ugyanúgy kell megfelelni a szakmai elvárásoknak, mint akárkinek, csak a foglalkozásuk természetéből fakadóan, ha lelkiismeretesek, sokkal több az erkölcsi és etikai dilemmájuk.

A *Szemenszedett szenzáció* ugyanakkor minden korábbinál több vígjátéki elemmel kínál profán szórakoztatást, s a tévé bulvárműködésének legsztereotipabb oldalát mutatja be. Az eredeti film és későbbi változatainak összegyűrése és a nyolcvanas évek tévés közegének stilizálása felszínes médiaábrázolásra nyújt alkalmat, melyben közhelyes módon kerül ismételtetésre: a tévések érzéketlen, lelketlen, szenzációra éhes szörnyetegek („Több tüzeset kell; valami korhatár nélküli látványosság. Sok a disznólkodás az adón, s kevés a tűz.” – hangzik el a csatornavezető kritikája), de a nézők sem jobbak. („Kimutatták, hogy az emberek legszívesebben tüzesetet, nemi erőszakot, rekonstruált gyilkosságokat és felborult kocsikat néznek, s esetleg háborút, ha nem unalmas.”) A tévé nézőkre gyakorolt hatásával a csatornavezető pontosan tisztában van („Jó híradós vagy, de nem törödsz a nézőkkel” – mondja a szerkesztőnek. „Ha egy riport egy percnél tovább tart, a nézők elkapcsolnak.”), igaz együttérzését a profit vezérli. A tévé véleményformáló szerepe viszont – figyelmeztet az alkotás – továbbra is nagyban hat a nagypolitikára: a tévé elfogódott riportja a kivégzések ellen a nézőket a kormányzó ellen fordítja. Amikor ugyanis a csatorna rájön, hogy megakadályozhatja a kivégzést, melyet pedig – világszenzációt jelentő módon – élőben közvetíthetnének, megszólal erkölcsi aggályuk. Az eredeti történetnek megfelelően a kivégzés itt is politikai célokat szolgáló aktus, mellyel szavazatokat, választást lehet nyerni, a politika és média ellentéte azonban a *Szemenszedett*

szenzációban sokkal jobban kidomborodik. A tévések a saját hatalmukkal tisztában vannak, s azt alkalmanként a jó ügy érdekében is használják, szól a film naiv üzenete. Az újságíró objektivitásának elvesztése ugyanakkor nem aggályos etikailag, mint például a *Kína-szindrómában*, vagy *A szenzáció áldozatában*, mert a filmből hiányzik a komolyság, s megelégszik azzal a naiv ideával, hogy egy jó ügy érdekében tett etikai vétéssel a politika ellen, azonnal kivívható a nézők szimpátiája.

Az újságírói értékek és üzleti szempontok csapnak össze *A híradó sztárjaiban*, mely minden korábbinál realistább képet fest az évtized tévés újságírásáról, s az újságíró természetéről. A film rendezője James L. Brooks a hatvanas években maga is dolgozott a CBS hírszerkesztőségében, ám saját bevallása szerint már fogalma sem volt a kor hírkészítéséről, mert annyit változott az eltelt két évtizedben, ráadásul gyorsabban, mint bármi más.¹³¹ Az alkotás szándékának megfelelően a kulisszák mögé kívánt bepillantani, a hírműsorok szórakoztatás és az elkötelezett hírközlés közötti dilemmájának ábrázolásával, valamint az ezzel járó konfrontációkkal (jóképű híradósok megkérdőjelezhető hírháttérrel, hírek hamisítása, a társadalom butítása a tévén keresztül).¹³² A film egy jelenete pontosan írja le ezt a kettősséget: a tévé producere a tévéhírek mikéntjéről, s a hírek profitabilitásáról beszélve egy kazettát mutat meg egy híryanaggal, mely minden esti tévéhíradóban szerepelt, miközben egyik sem szentelt különösebb teret a Salt II nukleáris hadászati fegyverkorlátozási megállapodásban bekövetkező politikai irányvonalváltásnak. A felvételen egy japán dominóbajnokság képsorai láthatók, melyre a producer azt mondja, filmnek jó, de nem hír. Ehhez a felszínes irányvonalhoz illeszkedik a sikeressé váló bemondó, aki megfelelő irányítás mellett hiteles és szakmailag felkészültnek tűnő híradós képét nyújtja, de saját bevallása szerint sem különösebben tanult, gyakorlatilag tapasztalatlan, sőt, gyakran nem érti a híreket, amiket felolvas – ellenben jóképű, s elég jó az orgánuma. A médiában pedig a nyolcvanas évektől ennyi elegendőnek bizonyul a sikeressé válásra, különösképpen majd az ezredforduló showbizniszében. Az empátikusnak tűnő bemondó (a film egy jelenetében együttérző könnyecseppet morzsol el az arcán a híradó egy megrázó anyaga láttán) szinte népi hőssé vált az életben az évtizedek során. A pillanat, amikor Walter Cronkite Kennedy elnök halálának bejelentésekor könnyes szemmel állt a kamerák elé,

¹³¹ Ansen 1987, 44.

¹³² Peck 2008, 97.

az amerikai kultúrtörténet elválaszthatatlan része.¹³³ De az együttérzés mellett a megjelenés is kiemelt szemponttá vált a mind jobban a külsőségekre koncentráló médiában, ahogy azt már a hetvenes évek végén irányvonalként határozták meg. A híradó sztárjai váteszi meglátása hívja fel a figyelmet, Dan Neil újságíró is, aki egyenesen párhuzamot vélt felfedezni a film bemondója és a CNN ezredfordulós sztárhíradója, Anderson Cooper között. Utóbbi számos talk show, bulvármagazin állandó vendége, aki a 2006. júniusi Vanity Fair címlapján is szerepelt, a People magazin szavazásán az év egyik legszexisebb férfijának választották, s ezen a ponton komolyan merül fel a kérdés, hogy a férfi újságíró, vagy celebritás-e inkább?¹³⁴

A híradó sztárjai a tévés munka működésén túl a médiában dolgozó nők karrierje és a magánélete összeegyeztethetőségének kérdését állította a központba. Egy 1988-as, szakmai emancipálódásról végzett felmérést vizsgáló tanulmányában Marlene Sanders és Marcia Rock kiemelte, a tévés hírszakmában dolgozó hölgyek hitelesnek találják a filmet, mert szerintük is nehézségekbe ütközik a karrier és személyes élet közötti választás.¹³⁵ Ennek ismeretében talán nem véletlen, hogy a tévében dolgozó nők nagy száma szerette a filmet¹³⁶¹³⁷, s a benne lévő női karakterábrázolás és karrierlehetőség miatt számos középiskolás diáklány választotta továbbtanulása során a tévét *A híradó sztárjai* megtekintése után.”¹³⁸ A film három főszereplője egy híradós producernő, egy bele titkon szerelmes újságíró barát, és egy jóképű, feltörekvő bemondó. Egyik férfi inkább a múltbeli újságírást képviseli, utóbbi pedig a jövőt. A romantikus szerelmi háromszög mögött valóban betekintést nyerünk a híradószerkesztés mikéntjébe, melyben kiemelt szerepet kap a tévében dolgozók elmagányosodása. Kétségtelenül igaz, hogy a *Hálózat* által sugallt elszakadás a valóságtól, s a televízió izoláló hatása még jobban megjelenik *A híradó sztárjaiban*, ahogy azt már a *Hálózat* is vizionálta. A film cselekményében nem is ad megnyugató választ magánéleti kérdésekre (mindhárom főszereplő egyedül marad), s csak a hét évvel később játszódó epilógusban érnek szimbolikusan révbe a főszereplők, s találják meg párjukat – bár nem egymásban. Emiatt ugyan különbözik a film a harmincas évek újságíró screwball comedyjeitől, hangulatában és elemeiben azonban több mindent is átvesz a kor motívumaiból (pl.

¹³³ Peck 2008, 100.

¹³⁴ Neil, 2006.

¹³⁵ Sanders–Rock 1988, 84.

¹³⁶ Gould 1987, 50.

¹³⁷ Ellerbee 1988, 1-2.

¹³⁸ Johnson 1989, 1.

okos és vicces emberek megtalálják tökéletes párjukat, s felülemelkednek problémáikon).

Ami pedig a film valóságosságát illeti, arról – az elektronikus médiában dolgozó hölgyek véleménye ellenére – megoszlanak a vélemények. Tom Brokaw – aki az NBC esti híradóját vezette 1988 és 2004 között és a három nagy csatorna egyik bemondója volt Dan Rather és Peter Jennings mellett – úgy vélte, sok a valóságos elem a filmben, de a főszereplő hírolvasó karakterét megkérdőjelezte, mondván, ennyire nem rossz a helyzet a tévében a valóságban.¹³⁹ Mike Wallace a 60 Minutes riportere szintén valószínűtlennek nevezte a főszereplő karakterét, mint újságírót, hozzátéve, hogy a film maga nagyon valóságos a benne ábrázolt ambíciók, ego és nyomás miatt.¹⁴⁰ Peter Travers filmkritikus jelenidejűnek és kifejezetten valóságosnak érezte a filmben vázolt híradószerkesztői aggályokat, s kritikájában figyelmeztette a veszélyre az országot, „mely sitcom stílusban vágyik a hírekre.”¹⁴¹

A *Szemenszedett szenzáció* tévéábrázolása talán túlzó, de a megfogalmazott problémái a legkevésbé sem utópikus víziók. A média nyolcvanas évekbeli változása azonban a hollywoodi stúdiók fantáziáját is megmozgatta, s a tévé által leírt pályáiból többen meghökkentő következtetéseket vontak le, s meglehetősen apokaliptikus jövőt jósoltak az audiovizuális eszköznek. A *Gyilkos optika* című film egyenesen egy World Television Networkot, vagyis Globális Televízió Hálózatot vizionál, melyben olyan műsor is található, ahol az ember fizethet azért, hogy erőszakos hajlamait kiélve szimulálhassa szülei, rokonai meggyilkolását. Judith Crist írásában úgy írta le a filmet, mint egy kísérletet, ami megpróbálta megidézni Stanley Kubrick szatíráját, a *Dr. Strangelove*-ot.¹⁴² Az összehasonlítás talán elrugaszkodott, de jól illusztrálja, hogy a *Hálózat* óta eltelt évek médiaeseményeinek hatására a filmgyártás hajlamos túlzott cinizmussal, iróniával tekinteni az újságírásra, bár a *Gyilkos optika* (a nyolcvanas években még) radikális meglátásai közül nem egy utóbb valóságosabbnak bizonyult, mint azt a nézők gondolták volna. A filmben a hetvenes évek két olajár robbanásából arra következtettek, hogy a gazdaság olajfüggése miatt újabb feszültségek várhatók, s a nemzetközi terrorizmus megjelenését is meglepő erőlelátással prognosztizálták (repülőgép eltérítések, öngyilkos merényletek), csakúgy, mint a média globalizálódását,

¹³⁹ Hall–Darrach 1988, 62.

¹⁴⁰ Hall–Darrach 1988, 62.

¹⁴¹ Travers 1987, 10.

¹⁴² Crist 1982, 54.

s az összeesküvés-elméletek gyarapítására mindent behálózó politikai korrupciót is beleszóttek a történetbe. Az alkotás olyan jövőt feltételez, melyben az USA elnöke hatalmával visszaélve gyilkosságra ad utasítást, majd elégetteti a róla készült hangfelvételt („Watergate, emlékszik?” – mondja értetetlenkedő beosztottjának), a CIA pedig végrehajtja a kérést, ahogy az összeesküvés-elméletek képzeltek el a hatvanas években. A *Gyilkos optika* főhőse egy olyan öntelt újságíró, aki saját bevallása szerint arra született, hogy a tévében szerepeljen, s foglalkozása révén olyan szupersztárrá vált, mint a focisták, vagy énekesek. „Hol nem látják szívesen a televíziót?” – kérdezi az egyik jelenetben a riporter. Ebben az utópiában a tévé nemcsak az élet szerves részévé vált, de a készülékekből sugárzott showbiznisz mindent el is nyelt, beleértve a politikát és a világgazdaságot is. A már említett gyilkosság-szimuláció csak a kezdet, a tévé pénzzel rendeli meg a gyilkosságokat és merényleteket, hogy élő adásban sugározhassa őket, ezzel növelve a nézettséget. „Katasztrófával kereskedünk és erőszakkal, mert az a kelendő. Ez a szórakoztatóipar” – magyarázza a film riportere. „Ha nincs benne a tévében, nem ér semmit az egész” – teszi hozzá, hogy miért is akarja az elektronikus média irányítani a történéseket, s előre megszervezni a híreket. A *Gyilkos optika* jövőképében a média olyan hatalommá vált, melynek közvetve és közvetlenül is ki vannak téve az emberek, amely minden pillanatban életről és halálról képes dönteni. Találó meglátásai ellenére a legkifejezőbb társadalomkritika mégis csak a film végén hangzik el, amikor a riporter egy háborús bevetés előtt a repülőből kiugrani készülő katonai vezetőnek így szól: „Ne feledje, mielőtt elfoglaljuk az olajfűró tornyot, három perc reklám.” A *Hálózat* óta tudjuk, hogy a tévé által eltorzult világ filmjei különösen keserűek, azt sugallván, hogy a technológia fejlődésével az erkölcs csökken, a terrorizmus és halálesetek száma pedig exponenciálisan nő.¹⁴³ A *Gyilkos optikában* mindent elnyelt a kommersz, olyan kereskedelmi alapon szerveződő világ született, melyben a valóság és fikció közötti határvonal teljesen elmosódott, s az embert cserbenhagyja a realitásérzéke. Ez a motívum visszatérő lesz a kilencvenes évek tévéről szóló filmjeiben (*Truman show*, *Ed TV*, *Született gyilkosok*, *Amikor a farok csóválja*), s valamennyi ugyanolyan erős társadalomkritikát hordoz majd magában, mint a *Gyilkos optika*, de míg azok a filmek ezt a gondolatot hitelességgel ábrázolják, addig itt még erőteljesen a stilizálás. A nyolcvanas években a média változása még nem volt olyan drámaian kézzelfogható, hogy az emberek a tévé ilyenén ábrázolását életszerűnek és

¹⁴³ Good 1989, 114.

valóságosnak fogadták volna el. Sokkal inkább a távoli, de legalábbis ismeretlen jövőben lehetett létjogosultsága a *Gyilkos optikához* hasonló szélsőséges elképzeléseknek, mint amilyen a *Menekülő ember* is szolgált, mely két évvel a 2017-es világgazdasági összeomlás után játszódik, s a reagani adminisztráció médiával való viszonyának függvényében meglehetősen borús képet fest a világ lehetséges alakulásáról. A film még a *Gyilkos optikánál* is jóval messzebbre merészkedik, s történetében Amerika a jövőben egy olyan totalitáriátus rendőrállam, melyben minden kulturális tevékenység betiltott, vagy szabályozott. A kormány által kultivált tévéműsorok közé tartoznak azok a játék-showk, melyekben elítélt bűnözők küzdenek egymással életükért. A jövőt rendőrállamként elképzelt filmek nem példa nélküliek a nyolcvanas években (pl. *Menekülés New Yorkból* (*Escape From New York*, r.: John Carpenter, 1981), ám a *Menekülő ember* az első, mely média összefüggésben tárgyalja a tematikát. Ezek a filmek egyértelmű veszélyként tekintenek a tévére, s azt sugallják, hogy kontroll nélkül beláthatatlan hatalomra tehetnek szert a csatornák. Mindkét alkotás egyúttal azt is vizionálja, hogy a szenzációért folytatott harcban a tévé mind jobban kitolja a néző ingerküszöbét, s ezt a magasságot mind nehezebben lesz képes megugrani a média. A *Menekülő ember* és a *Gyilkos optika* is erkölcs és etika nélkül tekint az emberélethez, s az áldozatokat elkerülhetetlennek és szükségesnek tartják az izgalom fokozása érdekében. A tévék olyan proficentrumokká válnak, melyek meghatározzák a világgazdaságot, sőt, befolyásolják, irányítják azt. A tömegkommunikációs médium először kerül a teljes világot irányító szuperholdingként ábrázolásra, mely már nemcsak közvetve, hanem közvetlenül is hat az emberek életére. Ez a gondolat néhány év múlva majd felerősödve jelenik meg a médiafilmekben, ahol a tévék nemcsak egy kisebb közösség életét befolyásolhatják, de szükség szerint létre is hozhatnak mesterséges világot, a benne élők tudta nélkül (*Truman show*).

A szenzációhajhász újságíró a nyolcvanas évek jellemző karaktere az újságírásról szóló filmekben, alkalmazkodva azokhoz a nézői elvárásokhoz, melyet a televízió átalakulása és a vele szemben támasztott új követelmények hoztak az évtizedben. A karakter a nyolcvanas évek számos további filmjében jelenik meg (pl. *A nagy borzongás* /*The Big Chill*, r.: Lawrence Kasdan, 1983/); s különös karikatúráként került ábrázolásra az olyan zsánerfilmekben, mint a *Fletch* (r.: Michael Ritchie, 1985) és a *Fletch 2 – Szenzációs ajánlat* (*Fletch Lives*, r.: Michael Ritchie, 1989) című vígjátékok, illetve a *Drágán add az életed* (*Die Hard*, r.: John McTiernan, 1988) és a *Még drágább az életed* (*Die Hard 2: Die Harder*, r.: John McTiernan, 1990) című

akciófilmek. Az utóbbi két alkotásban megjelenő riporter az előzőekben leírtakhoz hasonlóan arrogáns, gátlástalan, minden tekintetben ellenszenves, szenzációhajhász karakter, aki bármire képes a sztori érdekében. Az első részben az újságíró a protagonista gyerekei biztonságát veszélyeztetve akarja megszerezni a témát, majd a mozi záró képsoraiban tolakodó módon a legrosszabb pillanatban igyekszik exkluzív riportot készíteni a megsebesült hőssel. A film folytatásában (*Még drágább az életed*) ugyanez a zszurnaliszta egy eltérített repülőgép mellékhelyiségéből tudósít az eseményekről a dicsőség érdekében, kockáztatva nemcsak a saját, hanem a repülő többi utasának életét is – ráadásul beszámolója élőben kerül adásba, tömegpánikot okozva a repülőtéren. A film üzenete egyértelmű: krízisszituációban a riporternek csak rontanak a helyzeten. Figyelemreméltó, hogy az első részben, dacára a klasszikus akcióséma protagonista-antagonista (rendőr és a bűnöző képviselte) felállításának, az újságíró az egyetlen karakter, akinek nincs egyetlen szimpatikus tulajdonsága sem: csupán egyetlen vágya van, hamarabb megszerezni a hírt, mint a rivális tévécsatornák. Még a feletteseivel szemben is öntörvényű: „ha nem kapok közvetítőkocsit, ellopok egyet” – ríposztol főnökével, jelezve, hogy a szenzáció szent és mindennekfelett álló. Nem foglalkozik a veszélyhelyzettel, nem törődik a túsokkal és családtagjaikkal, a krízist megoldani igyekvő bűnüldözők erőfeszítésével. Mindenkivel szemben gonosz, s olyan jellemetlen karakter, akinek dialógusa is teljesen jellegtelenre írt, s egyetlen emlékezetes gondolata sincsen. A második részben pedig az újságíró egyszerűen köznevetség tárgyává válik. Figyelemreméltó a rendező John McTiernan 2001-es nyilatkozata két mozija médiaábrázolásával kapcsolatban: „mára már afféle klisévé vált, hogy a riporternek nem szükségszerűen kedves emberek. De akkor megdöbbenőnek hatott a vásznon. Néhány kritikus csak azért ízekre szedte a filmet, mert a sajtót nevetségessé tettük.”¹⁴⁴ Mindez jól mutatja azt a reflexet, ahogy a nyolcvanas évek zszurnalisztái reagáltak a filmek újságíró-képére. A végletekig negatív közeg, az erkölcstelenség és etikátlanság fellegvárának ábrázolt szerkesztőségek vitathatatlanul nagy károkat okoztak az újságírókról kialakuló közvélekedésben, s Hollywood az évtized során nagyban hozzájárult a médiával szembeni bizalmatlanság elmélyítésében, valamint a szakmáról a valóságosnál lesújtóbb vélemények kialakulásában. Hogy a közönség ellenérzése mennyire kézzelfoghatóvá vált, azt a legjobban Joe Saltzmannak, a Dél-Kaliforniai Egyetem médiaprofesszorának szavai fejezik ki, aki a *Drágán add az*

¹⁴⁴ Reader 2008, 87.

életed zárójelenetét felidézve a következőket mondta: „amikor a film végén a stáb megérkezik a kamerával, Bruce Willis felesége képen törli a riportert. Öt alkalommal láttam a filmet, s amikor a jelenethez értünk, a közönség minden alkalommal hangos ovációban tört ki.”¹⁴⁵ A közvélemény ennél egyértelműbb véleménynyilvánítása aligha szükséges.

¹⁴⁵ Weinraub 1997, B1. B7.

5. A kilencvenes évek média megítélése és okai

A nyolcvanas években visszavonhatatlanul elkezdett a tévé felé tolódni a médián belüli hangsúly. A tévé a technikai fejlesztések (a színes készülékek, a parabolaantennák és műholdak) hathatós közreműködésével még hatalmasabb üzletté vált: a világ kinyílt és sem a tér, sem az idő nem lehetett immár akadály a világ nézőinek egyidejű képernyő elé ültetésére. A szórakoztató hírközlésre utalva 1980-ban megszületett az infotainment fogalma, melynek használata széleskörben elterjedt az évtized során. Ez a terminus egyszersmind feloldotta azt az ellentmondást, melyet a szórakoztatás és tájékoztatás dilemmája okozott az évek során a tévécsatornáknak. A hírek minden korábbinál jobban behálózták a világot, s szinte azonnal eljutottak a képernyőkre, miközben a néző továbbra is a négy fal biztonságában követhette az eseményeket. 1989. november 7-én élő adásban nyíltak meg Nyugat-Berlin kapui, ám az esemény csak előfutára volt a kilencvenes évek tévétörténeti epizódjainak. Az 1991-es Öböl-háború alkalmával a másodvonalból előlépett, s a világ vezető hírcsatornájává vált a CNN, mely tévétörténeti szenzációt hajtott végre azzal, hogy egyetlen tévétársaságként képes volt kommunikálni Irakon belülről, élőben beszámolva a bombázásokról, s harci mozgásokról.

1994-ben ezt az eseményt is túlszárnyalta az O.J. Simpson körül kibontakozó médiahisztéria. A volt amerikai focista és médiaszereplő Simpson, akit ex-felesége és annak barátja meggyilkolásával vádoltak, néhány nappal vád alá helyezése után nyilvánosan menekült az autópályán rendőrautók tucatjainak díszkíséretében. Az esetet mintegy tucatnyi helikopter sugározta élőben, az NBC megszakította az NBA döntő összecsapásának közvetítését, s országszerte 95 millióan követték nyomon az eseményt.¹⁴⁶ A Simpson-tárgyalást az „évszázad pereként” kezelte a média, a tárgyalás vezető bírónak folyamatosan szembe kellett néznie a média jelenlétével. Kezdetnek mindjárt döntenie kellett a kamerék jelenlétéről a tárgyalóteremben, s bár engedélyezte a tévéfelvételt, utóbb kiderült, ez hiba volt: a tárgyaláson bizonyítottan tett olyan dolgokat, melyeket büntetőbíró sosem követett volna el, egyszerűen azért, mert befolyásolta a média jelenléte, s tartott a közvéleménytől. A tárgyalásról nem kevesebb, mint 2237 hírösszefoglalóban számolt be a média országszerte,¹⁴⁷ így a bűnösnek tűnő

¹⁴⁶ Kim 1994.

¹⁴⁷ Dershowitz 2005, 23.

Simpson felmentése után az emberekben joggal támadtak kétségek az igazságszolgáltatás hitelességét illetően.

Az O.J. Simpson-ügy ugyan a legnagyobb, ám nem az első volt a kilencvenes évek médianyilvánosságát kapó botránytörténetei sorában. Csökkenő szakmai színvonal mellett olyan további szenzációhajász témák és perek uralták a képernyőt, mint az egy tinit megrontó és őt férje meggyilkolására felbujtó Pamela Smart (1990) és a Long Island-i Lolita Amy Fisher (1992). Előbbi 24 éves tanárnő 1990-ben rávette 15 éves szeretőjét, hogy barátaival ölje meg a férjét. A nagy médianyilvánosság közepette lezajló tárgyalást szintén többmillió ember követte nyomon élőben, s az első per volt, melyet teljes egészében közvetített a tévé – nem véletlen, hogy az életfogytig tartó börtönbüntetést kapó Smart szerint a média befolyásolta a tárgyalást és az ítéletet.

Hasonló módon döbbenet állt az ország 1994-ben a Nancy Kerrigan műkorcsolyázó elleni merénylet előtt, különösképpen azt követően, hogy kiderült, az elkövető nem más, mint Kerrigan nagy riválisa, Tonya Harding ex-férje, s a tettről a fiatal versenytárs is tudott, illetve ő is segédkezett a szervezésben. Bár a merénylet sikertelennek bizonyult,¹⁴⁸ az ügy mégis heteken keresztül a média legfelkapottabb sztorija volt, Harding a Time és a Newsweek címlapján is szerepelt, a CBS tévécsatorna pedig egy újságíróat ráállított a versenyzőnőre, hogy az minden pillanatban a nyomában legyen. De a tömeghisztéria ezzel nem ért véget: az olimpiai gyakorló pályán nem kevesebb, mint 400 újságíró gyűlt össze Harding miatt, s számos szakértő nem kevés malíciával tette szóvá, hogy a kiemelt érdeklődés csak a bulvárszenzációnak volt köszönhető. Az eset olyannyira beleivódott a hétköznapi életbe, hogy hatására az olimpia női korcsolya rövid kúrája minden idők hatodik legnézettebb tévéközvetítése lett.¹⁴⁹

Ennél is nagyobb visszhangot váltott ki Bill Clinton regnáló amerikai elnök és Monica Lewinsky (1997-99) afférja keltette, mely skandalum hazugságra készítette az USA első emberét, s akinek nyilvánosságra került viszonya erőteljesen túlreprezentált volt a médiában. Az esetet feldolgozó médiatanulmányok közül több nem illeti kritikával a szenzációhajász médiát, ugyanakkor megjegyzi, hogy míg a hatvanas években a kormány ügyeiben kutakodó Woodward és Bernstein egy olyan kormányt győzött le, melynek hazugsága mögött háború, betörés, politikai botrány húzódott meg, addig itt az oknyomozó újságíró bulvártémában kutakodott. Vitathatatlan hasonlóság a két ügy között, hogy az USA elnöke Nixonhoz hasonlóan hazudott a nyilvánosság előtt,

¹⁴⁸ Kerrigan és Harding is elindult az olimpián, ahol előbbi ezüstérmes, utóbbi 8. helyezett lett.

¹⁴⁹ Az olimpiát követően Harding beismerte tettét, vádalkut kötött, s örökre eltiltották a versenyzéstől.

a média számára pedig kényelmes volt a bulvárlapok címlapjára kívánczoló viszony feltárása, mely sokkal jobban érdekelte a közvéleményt, mint egy politikai természetű botrány. A Lewinsky-botrány kétes médiareprezentációja mellett – melyben gyakorlatilag háttérbe szorult az elnök politikája az újabb és újabb pikáns részletek mellett – újságíróbotrányok sora tépázta meg az egyébként is leszállóágba kerülő szakma tekintélyét. Az elektronikus média hírszenzációi és bulvárbotrányai mellett a nyomtatott sajtó elsősorban hitelvesztése révén került előtérbe: egymást követték a fabrikált történetekkel lelepleződő újságírók botrányai, melyek kifejezetten arról árulkodtak, hogy a média kereszttüzében dolgozó zszurnaliszták mind nehezebben tudják elviselni a rájuk nehezedő nyomást és teljesítménykényszert. Figyelemreméltó viszont az esetek számának intenzív növekedése a kilencvenes években és az ezredfordulót követően, valamint nem elhanyagolható a tény, hogy a nyomtatott sajtó után a tévé is egyre gyakrabban érintetté vált a botrányokban. Ez a jelenség különösképpen aggasztó a nyolcvanas évek szórványesetei után, bár több tanulmány is rámutatott, hogy az esetek száma nem szükségszerűen változott, de az internettechnológia révén a felderítettség határfoka robbanásszerűen nőhetett meg.

A skandalumok közül a legnagyobb nyilvánosságot Stephen Glass ügye kapta. A The New Republicnál dolgozó fiatal oknyomozó újságíró egyre feljebb tört a szakmai ranglétrán kiváló stílusban megírt egyedi riportjaival, ám 1998-ban kiderült, hogy a Glass által négy év alatt megírt 41 anyagból legkevesebb 27 kitalált részleteket tartalmaz. Az újságíró a „hírcsinálásban” messzebb ment el, mint addig bárki: tárgyi bizonyítékok sorát hamisította (névjegykártyákat, honlapokat, hírleveleket, hangpostafiókokat készített), hogy állításai hitelesnek, tényszerűnek tűnjenek. Vesztét egyre képtelenebb történetei okozták, melyek annyira valószínűtlenek voltak, hogy már az olvasók is kezdtek elfordulni tőle és a szakma figyelmét is felkeltették, mivel exkluzív anyagok sora jelent meg, amiről a The New Republicon kívül még csak nem is hallottak. Egy hackerekről szóló riport kapcsán Adam L. Penenberg, a Forbes számítástechnikai területre specializálódott online újságírója elkezdett nyomozni, mert hiúsági kérdést csinált belőle, hogy egy politikai hetilap egy informatikai szenzációt szerzett meg előlük. Az újságíró sorról sorra ellenőrizte a riportban szereplő adatokat, melyek mindegyikéről kiderült, hogy koholmány.¹⁵⁰ Az ezt követő belső vizsgálat bizonyította, hogy Glass korábbi cikkei is részben kitalációkat tartalmaznak. A lap

¹⁵⁰ Penenberg 1998.

főszerkesztője, Marty Peretz utóbb azt nyilatkozta, kezdetben azért nem gyanakodtak, mert Glass olyan témákat választott, melyek nem érdekelték a többi újságírókat.¹⁵¹ A forrásait pedig azért nem fogadták gyanakvással, mert az újságíró mindig előállt egy olyan kézzelfogható bizonyítékkal, ami alátámasztani tűnt állításait. Glass utóbb elismerte a CBS 60 Minutes című műsorában, hogy „az elismerésért hazudott”.¹⁵²

Bár Glass volt a legismertebb a kilencvenes évek újságíróbotrányainak szereplői között, közel sem az egyetlen, aki fabrikált anyagokkal bukott le, 1995-ben Ruth Shalitnak szintén plagizálás miatt kellett távoznia a The New Republic-től,¹⁵³ s hasonló elbocsátások történtek a Boston Globenál is (Patricia Smith, Mike Barnicet).¹⁵⁴ Nik Cohn brit rock-újságíró 1996-ban vallotta be, hogy az általa húsz évvel korábban a New York Magazine-ban közölt cikke (Tribal Rites of the New Saturday Night, 1976. június 7.) – s melyből világsikerű film készült *Szombat esti láz* (Saturday Night Fever, r.: John Badham, 1977) címmel – kitaláció. A nyomás, hogy valami eredeti sztorit találjunk hatalmas volt rajtunk – nyilatkozta Cohn, aki elismerte, hogy épp hogy csak megérkezett Angliából, nem ismerte a helyi éjszakai életet, így írta meg anyagát az „új újságírás” stílusában.¹⁵⁵

A nyomtatott sajtó hitelvesztésével párhuzamosan erősödött meg az újságírás egy új területe, az online zszurnalizmus. Megjelenésének előfeltétele természetesen az internet megszületése volt, majd a kilencvenes évek második felében bekövetkező robbanásszerű fejlődés nyitott új távlatokat a felület számára. Az internetes újságírás áttörésének Adam L. Penenberg oknyomozó munkáját tartják, mellyel Stephen Glass hamisításait sikerült lelepleznie. Beszédes, hogy az első cikkekben, mint a Forbes újságíróját említik a nyomtatott sajtós beszámolók, miközben valójában Penenberg a Forbes internetes változatának, a Forbes Digital Toolnak volt a szerzője. A férfi maga is sejthette, hogy tette mekkora hatással lehet az internetes újságírás megítélésére, mert a Glass cikkét leleplező írását a következő gondolattal zárta: „Ironikus, hogy egy online újságíró leplezett le egy nyomtatott sajtós botrányt. De az az igazság, hogy rossz újságírást mindenhol találhatunk. Ez nem a médiától függ, hanem az újságírótól.”¹⁵⁶

¹⁵¹ Skinner 2003.

¹⁵² Kroft 2003. május 7. CBS News, 60 minutes

¹⁵³ Neal 2003.

¹⁵⁴ Bissinger 1998, 176-190.

¹⁵⁵ LeDuff 1996, 1-15.

¹⁵⁶ Penenberg 1998.

A kijelentés pedig különösképpen igaznak bizonyult a kilencvenes évek újságírómunkájának valamennyi (elektronikus és nyomtatott) területén, ahogy filmek szép száma mutat rá a tényre.

5.1. A kilencvenes évek médiafilmjei

A nyolcvanas évek második felében elkezdődő, a tévével foglalkozó médiafilmek túlsúlyba kerülésének folyamata folytatódott a kilencvenes években is, a nyomtatott sajtó fokozatos visszaszorulása immáron a vásznon is kézzelfoghatóvá vált. A történetmesélésben a hírszenzációra törekvés mellett továbbra is a médiaszereplés utáni olthatatlan vágyakozás jellemezte az alkotások többségét, ám mind általánosabbá váltak a vad, szélsőséges megoldások a siker elérésében. A filmekben az újságírók gátlástalanok a hírnév megszerzése során, minden vágyuk a legjobbnak, legsikeresebbnek lenni, s ezért gyakorlatilag bármit megadnának. A tévékben a nézettség kizárólagos szemponttá vált, a Hálózat által hirdetett profithajhászás sosem látott szintre emelkedett, de amíg korábban még megeshetett, hogy a tévés újságíró idegösszeomlást kapott a hamis ígehirdetés során (mint a Szemenszedett szenzáció riporternője, vagy a Hálózat bemondója), addig a kilencvenes évekre a leggátlástalanabb fejezet kezdődött el a hírcsinálásban. Nem véletlen, hogy minden korábbinál jobban a szatírák és paródiák keresztútjába került a hírszerkesztés abszurditása (pl. „Terhes férfi madarat szült.” – *Elbaltázott nászéjszaka* (*So I Married an Axe Murderer*, r.: Thomas Schlamme, 1993), vagy „Ufőt látott a gyerek, miután megivott öt liter málnaszörpöt.” – *A Simpson család* (*The Simpsons*, Matt Groening, 1992), s a média működése a hétköznapiakban. Ezen a skálán egymástól függetlenül – a hagyományos zsánertörténetek mellett –, teljesen szélsőséges próbálkozások is megfogalmazódtak (*Amikor a farkok csóválja* (*Wag the Dog*, r.: Barry Levinson, 1997); *Született gyilkosok* (*Natural Born Killers*, r.: Oliver Stone, 1994), *Félelem és reszketés Las Vegasban* (*Fear and Loathing in Las Vegas*, r.: Terry Gilliam, 1998), melyek egyrészt tehetségről és kreativitásról tanúskodnak, másodsorban viszont a képzeletbeli gátak és korlátok teljes leomlásáról árulkodnak. A filmbeli újságírók még hús-vér társaiknál is gátlástalanabbak, agresszívebbek, lábbal tipornak erkölcsöt és etikát, figyelmen kívül hagyják a források, nézők, átlagemberek érzéseit, személyiségi jogait, s egyáltalán létezésüket. Ezt a filozófiát továbbgondolva a nézettségért vívott elkeseredett küzdelem, az átlagember tévébe kerülésének vágya és a radikális médiaábrázolások

metszéspontjában jelennek meg azok a jövőbemutató alkotások, melyek a valóságshow-k eljövételét jövendölik meg (*Truman show* /r.: Peter Weir, 1998/; *Ed TV* /r.: Ron Howard, 1999/). Ezekben a filmekben az előképzettség nélküli hétköznapi polgára önként, vagy akaratán kívül válik médiaszereplővé, s a nagy nézettséget nem különleges tetteik, rendkívüli képességeik vonzzák, hanem átlagosságuk. A néző voyerizmusára alapozó alkotások pontosan mutatnak rá arra az évtizedben kulcsjelentőségűvé váló tényre, hogy bárki megkaphatja a maga 15 perc hírnevét, néha elég hozzá a véletlen is, máskor pedig a tudatosan felépített marketingstratégia emel ki az ismeretlenségből. A média szereposztó hatalma az évszázad végén nagyobb, mint valaha, s ezt a feltételezést a filmek is visszaigazolják.

Az elektronikus média alkotásai mellett készült kevés számú nyomtatott sajtóról szóló mozi többsége szintén az exkluzivitást kereső bulvárújságírásról szól, ahol a rivalizáláson túl alkalmanként megjelennek a lapok anyagi nehézségeire utaló motívumok is, de sosem az elektronikus médiával való összevetésben. Az írott sajtó filmjeiben gyakran nosztalgiával tekintenek a régi időkre, amikor az újságírásnak még rangja és hitele volt. Egy-egy alkotás a nyomtaték kedvéért a múltban is játszódik, de a filmek többsége jelenidejű, s érdekesség, hogy a jövő sem kerül beemelése az évtized médiatörténeteibe, mintha a hollywoodi stúdiók azt sugallnák, a jövő most van.

Ebben a világban politikának egyáltalán nem jut hely, az egy ilyen érdeklődésű filmet is a satírák között találhatjuk meg (*Amikor a farkok csóválja*). Az újságíró-filmekből ebben az időszakban szinte teljesen eltűnik a korábban népszerű haditudósító, az oknyomozó újságíró és a bűnügyi riporter is. Bár a hollywoodi film a technika fejlődését fokozott figyelemmel követi nyomon, s a mobilkommunikáció és az internet térnyerése új fejezetet nyitott a megfigyelések és lehallgatások világában, a háborús paranoiáról és világpolitikai összeesküvésekről szóló filmekből szinte teljesen eltűnik az újságíró, helyét átadva az új technikákra szakosodott különleges ügynököknek, a speciális kiképzésben részesülő katonáknak és kommandósoknak. A kilencvenes években paranoia-filmek sora foglalkozott a politikai manipuláció lehetőségével, s kihatásával az átlagemberek életére (*A cég* /*The Firm*, r.: Sidney Pollack, 1993/; *A Pelikán ügyirat* /*The Pelican Brief*, r.: Alan J. Pakula, 1993/; *Két tűz között* /*True Lies*, r.: James Cameron, 1994/; *Összeesküvés elmélet* /*Conspiracy Theory*, r.: Richard Donner, 1997/; *Közellenség* /*Enemy of the State*, r.: Tony Scott, 1998/), de erre a területre csak az ezredfordulót követően térnek vissza a média képviselői.

A stúdiók talán a kilencvenes évek médiájára vonatkozó fagyos hangulatra reflektálva zömében meglehetősen rideg szemszögből láttatták az újságírókat, kevésbé gonosznak, sokkal inkább arrogáns elitistáknak ábrázolva őket. A jelenkor újságíró figurái nem hősök, vagy antihősök, egyszerűen barátságtalan figurák: faragatlanok és megbízhatatlanok, mely tulajdonságok a való életben kétségtelenül a legkevésbé erényei egy újságírónak. Hollywood kíméletlen álláspontja vitathatatlanul véleményformáló hatású: a közvélemény kutatások szerint az emberek újságírókba vetett bizalma a kilencvenes években tovább csökkent, s bár tény, hogy nem az újságírók az egyetlenek, akikről kedvezőtlen képet festenek az amerikai filmek, de mindenképpen félrevezető, hogy a kilencvenes évek újságírásról szóló filmjeinek többsége határozottan negatív képet sugall a szakmáról. A *Lapzártában* (*The Paper*, r.: Ron Howard, 1994) egy tabloid-szerkesztő sikeresen harcol egy sztori megjelenése ellen, mely tisztázhatna két, gyilkossággal tévesen megvádolt afroamerikai fiataalt. A *Hiúságok máglyájában* (*The Bonfire of the Vanities*, r.: Brian DePalma, 1990) egy részeg, öntelt újságíró igyekszik kiaknázni egy cserbenhagyásos gázolást, hogy karrierje ismét vágányra kerüljön. Az *Őrült városban* (*Mad City*, r.: Constantin Costa-Gavras, 1997) egy múzeumőr – elveszítve állását – túszoikat ejt munkahelyén, egy éppen ott forgató riporter pedig országos szenzációt kreál az ügyből, melyben a hír maga az esemény, nem az ok, vagy a mögött lévő emberi motivációk. A szenzáció irányítja a média figyelmét arra a fekete férfira is a *Ha ölni kell* (*Time to Kill*, r.: Joel Schumacher, 1996) című filmben, aki azután került a címlapokra, hogy lányának erőszaktevőit meggyilkolta, nem bízva a faji előítéletekkel kísért bírósági tárgyalás igazságosságában. „A média vált a hírré, átlépték a határt” – mondta Arnold Kopelson producer Lady Diana halálával kapcsolatban a médiáról,¹⁵⁷ mely eseményekhez hasonlóan prófétai módon előlegezett meg a film. Az *Őrült városban* a riporter (Dustin Hoffman) azt mondta: „nem akarom átlépni a vonalat; csak kicsit kijebbe akarom tolni.”

A filmgyárak által ábrázolt nem túl hízelgő médiakép az évtized végére már érezhetően taszítja a közönséget, s a nézőkben kezd megfogalmazódni a realizmusra való igény. A hitelesség, mint szempont a kilencvenes évek filmjeiben csak szórványosan jelenik meg, s akkor is többnyire bulvártörténetekben (*Larry Flynt, a provokátor* /*People vs. Larry Flynt*, r.: Milos Forman, 1996/; *Intim részek* /*Private Parts*, r.: Betty Thomas, 1997/), így az 1999-es *A bennfentes* (*The Insider*, r.: Michael

¹⁵⁷ Weinraub 1997, B1. B7.

Mann, 1999) több okból is határfilmnek nevezhető. A megtörtént eseményeket feldolgozó alkotások sorában elsőként, érezhető komolysággal tesz sikeres kísérletet az oknyomozó újságírás hiteles ábrázolására.

5.2. Újságírók romantikus történetekben

A szórakoztatás a legfontosabb faktor a kilencvenes évek médiafilmjeiben, így nem meglepő, hogy a baljós folyamatokkal párhuzamosan, a változások hatására szintén némiképp átlalakulva, de az újságírók továbbra is elmaradhatatlan szereplői maradnak a szórakoztató műfajoknak is. Többségükről elmondható, hogy sem a tematika fejlődéséhez, sem az újságíró karakter jelleméhez nem tesznek hozzá, történeteik alkalmanként változatosságot mutatnak, de többségükben nem különböznek a romantikus vígjátékok évtizedes receptjétől. Néha pedig a változás olyan mérsékelt, hogy az már változásnak sem nevezhető.

A romantikus történetek a screwball comedy-ket idézik fel, *A zűr bajjal jár* (*I Love Trouble*, r.: Charles Shyer, 1994) című alkotásban két rivális lap férfi és női újságírója egyazon ügyben kutakodik, s oknyomozásuk során a közöttük feszülő kibékíthetetlen ellentétek nemcsak szerelembe és házasságba, hanem az ügy közös megoldásába is torkollnak. *A bambanő* (*Never Been Kissed*, r.: Raja Gosnell, 1999) című alkotás némiképp kiparodizálja az oknyomozó újságírást, hiszen Woodward és Bernstein a hetvenes években vajmi kevésbé gondolta volna, hogy beépüljön a gimnazisták közé, csak hogy tényfeltáró cikket írjon a középiskolások kamaszproblémáiról. Az újságírás itt is csak ürügy a klasszikus romkom konfliktusok felelevenítésére, valamint a furcsa alapszituációból származtatható helyzetkomikumokra, csakúgy, mint az *Idétlen időnkig* (*Groundhog Day*, r.: Harold Ramis, 1993) című filmben, ahol egy tévés meteorológus kárhoztatott arra, hogy ugyanazt a napot élje át újra és újra, amíg meg nem hódítja szerkesztője szívét. Az *Oltári nőben* (*Runaway Bride*, r.: Gary Marshall, 1999) egy újságíró szenzációs témára talál egy, a házasság elől az oltárnál újra és újra elmenekülő nőben, s aki – megint csak a kezdeti kibékíthetetlen ellentétek után – rabul ejti a szívét, így vállalkozik arra, hogy az első legyen, akit nem hagynak cserben a boldogító igen kimondásakor. Ahogy A híradó sztárjainak producere mondta a japán dominóbajnokságról: filmnek tán jó, de nem hír.

5.3. A tévé show

A kilencvenes évek filmjeinek médiaábrázolásában hihetetlen túlsúlyba kerültek az elektronikus újságírás alkotásai. A tévé olyan tolakodó módon vesz részt az emberek hétköznapijaiban, s olyan fokú fejlődésen megy keresztül a médium a globalizálódó világban, hogy mellette az írott sajtó valóban idejétmúlnak tűnik. Ezt sugallja a filmgyártás is a nyomasztó számú, tévéről készült produkcióval, melyek elsősorban a tájékoztatás átalakulását és a tévé szórakoztató funkcióját hangsúlyozzák, s a cél érdekében elkövetett etikai vétségek széles tárházának ábrázolása köszön vissza a vászonról. Az elektronikus médiáról szóló mozgóképek alapvetően egységesen a bulvártartalmakra koncentrálnak, s bennük elkülöníthetők a szenzációkeresés és – kreálás történetei, valamint a médiaszereplővé válás utáni vágy és az arra irányuló erőfeszítések drámái. Előbbiekben elsősorban a tévécsatornák gátlástalansága és az etikai korlátok ledöntése dominál a téma megszerzése érdekében, vagy ha nincs, akkor erkölcsileg megkérdőjelezhető módon sztori kreálása történik. Az átlagember a tévébe kerülésért és a karrierért gyakran legalább ennyire elítélhető módszereket választ, s a médiatörténeti botrányok bőséges ötlettel szolgáltak a filmek számára, melyek bizarrabbnál-bizarrabb megoldásokat választottak. A legszélsőségesebb, valószínűtlenebb gondolatok stilizált közegben fogalmazódnak meg, s elsősorban a szatírákban találkozhatunk velük, illetve a műsorkészítés legradikálisabb formája a mozis valóságshow-kban fog megnyilvánulni. Az évtized mozgóképei médiaképükben talán a legegységesebbek a filmtörténetben, kevés hitelességgel és tényszerűséggel, s annál több kreativitással, s meseszerűséggel szolgálva. Hollywood pedig kedvére használta a tematikát saját világának ábrázolására a totális szórakoztatás jegyében.

5.3.1. Tévések a szenzációk nyomában

A tévé témakeresésének folyamatáról filmet készíteni kézenfekvő gondolat a médiában eluralkodó hírszenzációk korában. Az ebben az elképzelésben fogant filmek a ragyogás és a kulisszák mögé pillantva azonban meglehetősen nyomasztó háttérrel szolgálnak. A mozifilmek tévései jellemzően kiégett riporterek, akik belefásultak a csatornák által elvárt mennyiségű és minőségű hír előállításába, hiányzik belőlük bármiféle tartás, s éppen emiatt lesznek képesek emberéletek tönkretétele árán is címlapsztorit kreálni, melyben sokkal inkább szempont saját karrierjük, mint a téma

maga. Ezek a riporterek a legtöbbször nem elkötelezettségből, hanem a jobb fizetés reményében szolgálják munkaadójukat, készen arra, hogy továbbáálljanak egy kecsesetebb ajánlat reményében.

A szenzációcsinálás a mozgóképrugója a *Mondvacsinált hősnek* (*Accidental Hero*, r.: Stephen Frears, 1992), egy modernkori Hamupipőke-történetnek, melyben egy társadalom peremén élő ember a véletlennek köszönhetően megmenti egy repülőgépszerencsétlenség 54 utasát, közte egy riportert életét, majd fél pár cipőjét hátrahagyva eltűnik az ismeretlenbe. A tévécsatorna egy millió dollárt ajánl fel a megmentőnek, hogy a nyilvánosság elé lépjen, s a számtalan imposztor közül egy – aki megszerzi a cipő másik párját –, sikeresen játssza el a hős szerepét. A médiának és Amerikának pedig hősre van szüksége az átlagember személyében, így a tévé azonnal nemzeti hőrosszá emeli a csalót.

A *Mondvacsinált hős* a romantikus szcénán túl a érzékletesen ábrázolja a kilencvenes évek médiaállapotát. A film elején a riporternő egy öngyilkosjelölttel készít interjút egy felhőkarcoló tetején, majd miután a férfi leugrik, operatőréhez fordul: „felvetted?” A főszerkesztőtől később azt kérdezik a technikusok: „hogya tetszik a felvétel a zuhanásról fönök? Húsz emeleten keresztül úgy esik, hogy teljesen éles a kép, s időről időre még az arcát is mutatjuk.” A főszerkesztő számára ez egy vezető anyag valamennyi híradóban, amikor pedig felmerül, hogy a stáb esetleg megmenthette volna az öngyilkosjelöltet így szól: „nem a mi dolgunk megmenteni őket. Közbelépve megmenteni valakit legalább annyira bűn, mintha lelöknénk.” Természetesen ebben a kérdésben felesleges az újságírói objektivitás kérdését belemagyarázni, a riporternő is igazából csak azért panaszkodik, mert eszébe sem jutott megmenteni a férfit. Pedig akkor legalább embernek érezhetné magát, s az is sztori lett volna, ha a riportert megmenti egy ember életét – mondja, a főszerkesztőnek pedig megjegyzi: „maga egyszerűen utálja a jó híreket.” Ez a kijelentés pedig a sajtó egészére igaz általános állítás. Ezek a sorok egyértelműen tartalmazzák Hollywood negatív médiaábrázolását, melyben a tévében dolgozók a szenzáció áldozatához hasonló elitista módon tekintenek a világra, s kíméletlen hírcsinálóként adják el lelküket a hírnévért és reflektorfényért. Az objektív szemlélődő szerep álca csupán, az újságírók túl sok mindent láttak már a szakmájukban, hogy szenvtelenségükből kizökkentse őket valami. Elmúlt belőlük a szenvedély, az újságírás iránti elköteleződés, s maradt a monoton munkavégzés, amely során egy öngyilkosságot ugyanolyan fásultan rögzítenek, mint egy politikai vitaműsort.

A *Mondvacsinált hősben* olyan médiaábrázolást tapasztalhatunk, amit nem lehet szeretni, csak gyűlölni. A pitiáner csaló, az utasok igazi megmentője nem néz tévét („Nagy rakás sz*rnak tartom az egészet” – vallja), nem néz ki hősnak, s nem hisz neki senki, még a saját világában sem. Az utasok megmentése is kelletlen nyűg számára, nem belső késztetésből, vagy a hírnévért segít, nincsenek benne olyan motivációk, amik a hőst hőssé, vagy antihőssé tennék. A hollywoodi film protagonistájával teljesen ellentétes karakter, nem kompatibilis a társadalom és a néző hősről kialakított képével: példaképnek a legkevésbé nevezhető, tolvaj, káromkodik, még csak nem is jóképű – ellentétben a dicsfényben úszó imposztorral, aki éppen utóbbi „adottsága” miatt „képernyőre született”, hasonlóan A híradó sztárjai jóképű, ám felszínes bemondójához. A *Mondvacsinált hősben* is az ilyen felületes külső megítélés gátolja az igazság felszínre kerülését: a riporternő érintettsége okán nem képes objektíven megítélni a helyzetet, s hajlamos sármos herceggént emlékezni megmentőjére. Hiányzik belőle az oknyomozó újságírók örök gyanakvása, ravaszsága, de az újságíró eme tulajdonságát a történet romantikus allúziója miatt veszti el – az évtized legtöbb romantikus hangvételű médiafilmjéhez hasonlóan. S éppen emiatt a társadalmi felszínesség miatt marad minden a maga rózsaszíniségében: a jóképű, médiacelebbé előlépő férfi – némi morális válságot követően – marad a rivaldában és elnyeri a riporternő szerelmét, míg az igazi hős megelégszik a jutalom egy részével, s a csendes háttérrel. A lezárás ellentmondásosságára és a tévé hitelességére reflektálva hívja fel fia – és természetesen a néző – figyelmét némiképp didaktikusan az el nem ismert hős: „nem szabad mindent elhinni, ami a tévében van.”

A *Mondvacsinált hős* elsősorban hollywoodi mese, bár benne releváns megállapítások találhatók a filmstúdiók médiareprezentációjára is. Az alkotás talán legérdekesebb jelenetében a riporternő kezében egy hagyma lesz a híradó jelképe, s miközben egymás után hántja le a rétegeket felteszi a kérdést: mi lesz, ha kiderül a sok ásás és kutatás után, hogy nincs is igazság, csak sztorik vannak? Az ezredforduló médiaműködésének igazi dilemmája fogalmazódik meg a sorok között. Az elbulvárosodó, érdektelen tájékoztatásban és a médiaszerepléshez szükséges felszínes külsőségek közepette is vannak még példaképek, a hőssé válással azonban társadalmi elvárások is együttjárnak, amelyek közül a századforduló végén a legfontosabb, hogy nem szabad cserbenhagyni a nézőt.

A szenzációcsinálás hasonló módszerekkel történik, de jóval kevésbé romanticizált ábrázolásban és végkimenetellel az *Őrült város* című filmben. Rendezője, Constantin Costa-Gavras a média és a társadalom közötti egyre komplexebb kapcsolatra hívta fel a figyelmet: „Életünk egyre inkább a média körül forog – tanulunk a médiából; vásárolunk a médiából; kommunikálunk a médián keresztül. A média mindenhol ott van, tartjuk ezt jónak, vagy rossznak. Olyan, mint egy kalapács. Ha a kalapáccsal ráütnek az ujjadra, nem a kalapácsot hibáztatod: azt az embert, aki a kalapácsot használta.”¹⁵⁸

Ez a gondolat határozza meg médiafilmjét, melyben szenzáció válik a múzeumi munkáját visszaszerezni akaró kirúgott alkalmazottból köszönhetően egy, a helyszínen tartózkodó riporternek, aki – manipulatív módon, közvetlenül beleavatkozva az események menetébe – túsdrámává duzzasztja a szituációt, s amikor egy véletlennek köszönhetően megsérül valaki, címlapsztorivá válik az eset. Az egyszeri biztonsági őr hamarosan inkább menekülne a helyzetből, de a média szorító öleléséből ekkor már nem szabadulhat. A riporter afféle közvetítővé is válik a túszejtő és a rendőrök között, s hamis prófétának bizonyul, mert sokkal jobban érdekli, hogy csütörtökön főműsoridőben adja meg magát a volt alkalmazott, amikor a legjobb a nézettség, semhogy szempont legyen számára, emberélet forog kockán. Kétségtelen, hogy a riporter karrierjét hozhatná egyenesbe az ölébe hullott üggyel, ám amikor látja, hogy a tévécsatornája a sztorit szeretné, de őt nem, inkább megpróbál egyezsége jutni Larry Kinggel. Csak a félresikerült túsdráma végén öngyilkosságot elkövető férfi halálakor szembesül tetteivel, s mondja ki, „mi tettük”, de akkor már késő önkritikát gyakorolni.

Az *Őrült város* gyakorlatilag Billy Wilder *Ace in the Hole* című filmjének kilencvenes évekre adaptált változata, csak annak sokkal reménytelenebb feldolgozásában. Itt is, ott is a média áldozata lesz egy ártatlan ember, ám ebben a filmben az öngyilkosság miatt sokkal súlyosabb a felelőssége a médianak, s elmarad a hollywoodi „szemet szemért” igazságszolgáltatás is, s a gyilkossá váló tévés büntetése, hogy lelkileg összetörve, tettének súlyával éljen tovább. Míg az ötvenes években nyomtatott címlapsztorira vágyik a zszurnaliszta, itt a kor szellemének megfelelően természetesen vezető tévés hírre és Larry King interjúra. Ám óriási különbség a két alkotás között, hogy míg az ötvenes években az *Ace in the Hole* nemcsak egyedülálló volt ezzel a lesújtó véleményével, de még a szakma is erős túlzásnak érezte a történetet.

¹⁵⁸ Weinraub 1997, B1. B7.

A kilencvenes évek médiafilmjei között ellenben az *Őrült város* szinte már szelíd mozinak tekinthető, szummázata a korban már nyilvánvalóvá váló médiabefolyásolásnak, s benne a tematika ismert konklúziója mellett a médiával szembeni szinte már közhelyszerű negatív attitűd fogalmazódik meg.

5.3.2. Tévések a hírnév nyomában

A tévé szenzációra vágyásánál talán csak a néző tévébe kerülési vágya nagyobb a kilencvenes években. A változás figyelemre méltó a tematikában, az átlagember készítése a médiába kerülésre látványosan felerősödik az évtizedre. A mozifilmek is azt sugallják, amit a tévé: aki benne van, az valaki, aki nincs benne, az senki. Eme megállapítás erőteljesen ivódik be az amerikai társadalomba. A *Rekviem egy álomért* (*Requiem for a Dream*, r.: Darren Aronofsky, 2000) például igen határozottan jelenti ki, hogy a tévé(be kerülési vágy) legalább olyan narkotikum, mint a kemény drogok. Idős főszereplőjének egyetlen vágya, hogy egy rutin telefonhívás után túljusson az előválogatáson és bekerüljön egy tévé showba. Vágya ugyanúgy emészti el és hatására alakul ki gyógyszerfüggősége, ahogy vele párhuzamosan gyereke válik drogfüggővé. Ám a *Rekviem egy álomért* még egy korábbi, lényegesen szerényebb társadalmi vágyat fogalmazott meg, mégpedig a szereplését. A kilencvenes években az általános óhaj ezzel szemben már a karrier a tévében, s az elektronikus média aktív részesévé válás. Ez a gondolat több filmben is megfogalmazódik az évek során, s amilyen gátlástalanul szeretnék emberek tömegei elérni a nagy álmot, olyan kíméletlenül fogalmaznak ebben a kérdésben az amerikai filmek.

A *Majd megdöglik érte* (*To Die For*, r.: Gus Van Sant, 1995) főszereplője az elismerésért, a hírnévért, a képernyőre kerülésért gyakorlatilag bármire képes. A határok kitágulnak, a korlátok eltűnnek: a csábítás, sőt a gyilkosság is csak eszköz, az áhított cél elérése – a hírnév – érdekében. A *Hálózat* főszereplőjének, az „éter prófétájának” szavai csenghetnek vissza a kilencvenes években, aki azt mondta a médiáról: „a televízió cirkusz, egy szórakoztató park. Mi pedig az unaloműző biznisz részei vagyunk.” Mai posztmodern világunkban az ismertség vált az új vallássá; míg a hitelesség eszméje régimódivá vált. S igaz ez az újságírói eszményre is. A média pontosan olyanná vált, amilyennek a *Hálózat* három évtizeddel ezelőtt megjósolta. Pamela Smart életének és háborzongató tettének feldolgozásában egy kisvárosi hölgy hihetetlen arroganciával és

törtetéssel igyekszik magának utat nyitni a médiába, melyben hátráltatóvá válik egyszerű életre vágyó férje, s a nő ezért nemes egyszerűséggel egy kiskorú szerető felbujtásával meggyilkoltatja. Az ambiciózus femme fatale karakter hitvallása szerint „senki se vagy Amerikában, ha nem szerepelsz a tévében. A tévéből tudjuk meg, hogy milyenek vagyunk.” Gus Van Sant Pamela Smart történetét zökkenőmentesen írta át a média kritikájának.¹⁵⁹ Ebben a világban a valóság és képzelet olyannyira összemosódik, hogy az ember elveszíti valóságérzetét, s nem képes mérlegelni tetteinek súlyát, illetve következményét. A film határozott szatirikus hangvétele mellett tartalmában erőteljesen megjelenik az a skizofrén, tudathasadásos állapot, melyet már a nyolcvanas évek végén a *Fever Pitch* is beemelt a médiafilmek tematikájába.

Hasonlóan szenvedélyesen vágyik a tévés karrierre és hírnévre *A hírek szerelmesei* (*Up Close & Personal*, r.: Jon Avnet, 1996) főszereplője is, bár a sikerhez vezető utat ő nem gyilkosságban, hanem a végsőkig való kitartásban és a szakma iránti maximális elköteleződésben látja. Jon Avnet filmje eredetileg Jessica Savitch életének feldolgozása lett volna, ám végül csak a főbb irányvonal maradt meg a biográfiából, s vált inkább romantikus melodráma az izgalmas élettörténetből. Savitch neves bemondó és riporter volt, akinek karrierje meredeken ívelt felfelé a hetvenes években, többek között a PBS és az NBC csatornákon dolgozott a vezető hírműsorokban. A meglehetősen zaklatott magánélete miatt is reflektorfényben szereplő hölgy 1983-ban egy máig nem tisztázott autóbalesetben másodmagával a Delaware folyó csatornájába zuhant, s megfulladt. A témafeldolgozáskor a hollywoodi kereskedelmi szempontok felülemelkedtek a valósághűségen, így Alanna Nash könyve¹⁶⁰ csak érintőlegesen került felhasználásra, s az alkotók sokkal inkább a romantikus szálra helyezték a hangsúlyt, mellyel kapcsolatban írásában Roger Ebert filmtörténész megjegyezte, hogy a karrierek olyannyira háttérbe szorultak a melodrázával szemben, hogy akár más szakmával is felcserélhetővé váltak.¹⁶¹

A történetben egy ambiciózus vidéki pincérnő legfőbb vágya, hogy a tévébe kerüljön és sztár lehessen. Törekvésében mentorára akad egy menő híradósban, aki meglátja benne a tehetséget, s egyengetni kezdi karrierjét. A nő a kezdeti nehézségek után helytáll egy börtönlázadás élő közvetítése során, karrierje egyre fényesebb lesz, s

¹⁵⁹ Smart valódi motivációja nem a médiabajutás, hanem férje életbiztosításának megszerzése volt.

¹⁶⁰ *Golden Girl: The Story of Jessica Savitch* (1988)

¹⁶¹ Ebert 1996.

közben szerelemre gyullad a férfi iránt, ám románcuk nem teljesezhet be, mert mentora jó híradóshoz híven meghal egy panamai tudósítás közben, életét áldozva szakmájáért. A sztárrá válás utáni olthatatlan vágy mellett *A hírek szerelmesei* meglehetősen didaktikus módon igyekszik emlékeztetni a híradókészítés valódi szándékára: a sztori nézőkhöz való eljuttatására. „Csak egy okból vagyok itt, hogy elmondjam a sztorit” – hangzik el a tévés újságírás ars poeticája a riporternő szájából, s az egyik legfontosabb lecke, amit megtanul, hogy „a televíziózás a váratlan helyzetek megoldásáról szól.” Ebben a szakmában, figyelmeztet az alkotás, a riporterek nem érnek többet az általuk tudósított eseménynél („Mi, híradósok sosem felejthetjük, hogy csupán annyit érünk, mint az általunk elmondott történetek” – vallja az újságíró), s egy olyan világot és médiát szeretne vizionálni, amikor ez az állítás igaznak bizonyul. Ennek a szemléletnek válik áldozatává a protagonista férfi is, aki számára még az életénél is fontosabb a történet nézőkhöz való eljuttatása. A nemes gondolatok közhelyszerű ismétlése mellett azonban a film finoman többször is utal rá, mindezek mellett az újságíró legalább annyira vágyott a hírnévre, mint amennyire szakmai elhivatottság vezérelte.

A hírek szerelmeseinek híradós hősei éppen a melodráma műfaja miatt jóval szentimentálisabban tekintenek szakmájukra, mint a *Majd megdöglük érte*, a *Mondvacsinált hős*, vagy az *Őrült város*, olyan eszményi foglalkozásnak ábrázolva az újságírást, ami már-már a hetvenes évek felhőtlenül optimista időszakát idézi. A történetben megjelenő hazugságok és igaztalanságok, illetve az ezekre való finom utalások¹⁶² pedig éppen azért maradnak súlytalanok, mert a mindent felemészítő érzelmek lényegtelenítik a nehézségeket.

Bár a hírnév utáni vágy legmarkánsabban a *Majd megdöglük érte* és *A hírek szerelmeseiben* jelenik meg, tematikailag ide sorolható egy az évtizedben szokatlan médiaalkotás, a *Kvíz Show* (*Quiz Show*, r.: Robert Redford, 1994) is. Az ötvenes években játszódó alkotás felidézi a kort, amikor a tévék száma ugrásszerűen nőtt meg, s az újdonság varázsa óriási hatással volt a lakosságra. Ám még mielőtt a film nosztalgikus hangvétele alapján azt gondolnánk, hogy a múlt vágyott hőskorában, a tévészés hajnalán még minden az igazságosság és szakmai elkötelezettség mezsgyéjén

¹⁶² A nő hazudik az életrajzában csak hogy a szakma közelébe kerüljön. A férfi neve Warren Justice, melyben a vezetéknev jelentése Igazság, a keresztnév pedig eszünkbe juttathatja a Warren Bizottságot, mely a Kennedy-gyilkosság hátterét volt hivatott felderíteni – eredménytelenül. Az egykori menő riportert partvonalra került, mert bízott egy nőben, akiben nem kellett volna. Mindez csak néhány példa a tévés munka árnyalására.

zajlott, ennek ellenkezőjére emlékezteti a nézőt az alkotás, mely az ötvenes évek nagy tévékvíz botrányáról szól.

A műsorstruktúra fejlődése és egy 1954-es legfelsőbb bírósági döntés nyitotta meg az utat a tévés kvízzjátékok számára (kimondva, hogy a tévés kvízműsor nem esik a tiltott szerencsejáték kategóriába¹⁶³), melyek gyorsan hatalmas népszerűséget szereztek az évtizedben. Közülük is a 21 (Twenty-One) című műveltségi vetélkedő volt az egyik legnépszerűbb, melynek egyik játékosa, Charles Van Doren egyetemi professzor heteken keresztül legyőzhetetlennek bizonyult, s országos hírnévre tett szert. Később azonban kiderült, hogy a műsor készítői manipulálták a verseny alakulását, s Van Doren előre megkapta nemcsak a kérdéseket, de a válaszokat is, ezzel segítve, hogy a jóképű és népszerű férfi minél tovább megőrizze veretlenségét. Az ügy akkora visszhangot váltott ki, hogy kongresszusi meghallgatást is tartottak belőle, s Dwight D. Eisenhower amerikai elnök az esetet „szörnyű dolognak nevezte, amit az amerikai néppel tettek.”¹⁶⁴ Van Doren instant módon kikerült a médiából, de bukásával magával húzott másokat is: a műsor készítői évtizedekig feketelistára kerültek, a nézőknek pedig annyira megrendült a bizalmuk a kvízműsorokban, hogy azok hosszú időre eltűntek a főműsoridőből, amelyek pedig megmaradtak, jelentősen csökkentették a nyereményeket, s legtöbbjük sugárzása még így is rövidéletűnek bizonyult. Később a kvíz showk helyett játék-showk jelentek meg, ezekben nagyobb bizalma volt a nézőknek, s nem elsősorban általános műveltségről, hanem játékos szórakoztatásról szóltak. A kvízműsor botrány jelentősége abban rejlett, hogy a nézőknek ELSŐ alkalommal kellett csalódniuk a tévében, mely ELVETTE a vágyaikat, s az amerikai álmot. Kétségtelenül komoly morális vereséget szenvedett el a legfiatalabb tömegkommunikációs csatorna, mely szinte még meg sem erősödött, máris hitelvesztéssel kellett szembesülnie.

A film hőse mindenképpen különbözik jelenkori társaitól, hogy véletlenül kerül az események középpontjába, de titkon belül hajtotta a szereplési vágy, hiszen magától jelentkezett egy vetélkedőre. Ezt igazolja az az állítás is, hogy a hirtelen népszerűségnek nem tud nemet mondani, s viszonylag rövid hezitálás után vállalja el a nemzeti tévéhős karakterét, az ország legyőzhetetlen elmebajnoka szerepében. Van Doren ugyanolyan átlagember, mint a kilencvenes évek tévébe vágyakozó tömegei, s ugyanúgy elvakítja a siker, mint az arra áhítózó kortársait. Cselekedete elítélendő, s etikátlan, ráadásul tettét

¹⁶³ FCC v. American Broadcasting Co. Inc., 347 U. S. 284, vol. 347., 1954.

¹⁶⁴ Isserman 2004, 371.

súlyosbítja, hogy a többséggel ellentétben ő példaképszerepben is tetszelgett, így gyakorlatilag emberek millióinak okozott közvetlenül csalódást, s emellett évtizedekre elvette tőlük a tévének, mint amerikai álomnak az eszméjét. Ahogy Janet Maslin publicista írásában kiemelte, a kvíz show botrány volt az első eset, amikor az élet figyelmeztetett arra, hogy a tévé által kínált világkép nem valóságos, az amerikai álom beteljesülése a tévé által csak hamis illúzió, s ideje felébrednünk.¹⁶⁵ Már az ötvenes években is a pénz diktált, nagy multik határoztak a tartalomról szól a sommás ítélet, s az ártatlanság elvesztésének felidézése éppen a kilencvenes években – amikor az erkölcstelenség és gátlástalanság mindennél messzebbre vezetett a médiában – igen aktuális téma, még akkor is, ha tudjuk, s erre médiatörténészek is figyelmeztetnek, hogy ez az eset sokkal ártatlanabb volt, mint amik a médiával és a tévében az utána következő évtizedekben megestek.

Éppen ezért figyelemreméltó alkotás a *Kvíz Show*, amely bizonyos tekintetben a kezdetet mutatta meg, azt a kiindulópontot, ahol az emberek először kapták meg a tévébekerülés és rajta keresztül a híressé válás lehetőségét. Ennek a folyamatnak pedig évtizedekkel később a *Majd megdöglik érte* és a *15 perc hírnév* jelentik a végpontjait, a bennük megfogalmazott radikális, s egyben lesújtó médiakritikával.

A *Kvíz Show* még egy szempontból figyelemreméltó munka: hitelesen idézi fel a kort és a média közeget, s ebben nem igazán akad párja az évtizedben. A realista törekvések csak az ezredfordulón kezdik el tömegesen foglalkoztatni a tematikát, s a *Kvíz Show*-val kapcsolatban is megjegyzendő, hogy Robert Redford filmje ugyan látszólag hiteles feldolgozása akar lenni a médiatörténeti eseményeknek, de mint maga a rendező is elismerte, ebbéli szándékuk során többször eltértek a valóságtól.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Maslin 1994, C11.

¹⁶⁶ A botrány után hallgatásba burkolózó Van Doren csak 2008-ban, majd ötven évvel az eseményeket követően vallotta meg tettét, s egyúttal korrigálta a filmben megjelenő apróbb tévedéseket, hozzátéve, hogy az alaphelyzet túlnyomórészt megfelelt a valóságnak. (Van Doren 2008.)

5.3.3. A tévé és a valóságshow-k

Eddig is láthattuk, a kilencvenes években a tévéről szóló dolgozatok széles műfaji spektrumban, változatos témákkal foglalkoztak meg a média kritikáját. Ebben a kétségtelenül ingergazdag közegben igen sokszínűnek bizonyult az elektronikus újságírás ábrázolása, melyben minden elkészült film után messzebbre merészkedtek az alkotók. Az évtized végére már egyre nehezebb volt fokozni, s megteremteni az alapszituációt, hogy az nóvummal szolgáljon az előzményfilmek után. A tévéműsorok fejlődése, s a lehetőségek körének folyamatos bővülése olyan ötletekkel szolgált a stúdiók számára, melyek már előremutató megoldásokat kínáltak nemcsak a filmkészítőknek, hanem a hatás-ellenhatás következtében a csatornáknak is. Az egyszerű néző tévébe kerülésétől, a szereplés aktusától így jutunk el a valóságshow-kig, melyekben az a koncepcionális különbség, hogy azokban nemcsak SZEREPEL az átlagember, hanem maga válik a TÖRTÉNETTÉ is. Ennek a folyamatnak az előzménye a tévében valamilyen, a széles közönség számára releváns gondolatot megosztó interjúalanya, aki már néhány másodperc, vagy perc erejéig aktív részvevőjévé válik a tévéműsornak, de még csak kiegészítő perememberként egy a megszólalók táborában. A valóságshow-k viszont egy ember teljes életére, annak minden pillanatára kíváncsiak, pontosabban nézők tömegei válnak kíváncsivá hasonszórú társuk átlagéletére, melyet a tévé készséggel közvetít számukra.

A szentfazék (Holy Man, r.: Stephen Herek, 1998) című komédiában még csak egy tévéműsor egy mellékszereplőjévé válik egy autóbaleset szenvedő alanya, akiről kiderül, hogy tökéletes rábeszélőképességgel bír, amit egy tévés szerkesztő kiválóan tud kamatoztatni egy tévéshop csatornán. Az *Ed TV* hőse viszont már egy önálló, vég nélküli tévéműsor főszereplőjévé válik, akinek semmi mást nem kell csinálnia a kamerák előtt, csak élnie átlagos életét. A valóságshow-k és webkamerák világa előfutárának tekinthető film 1999 márciusában került bemutatásra, ugyanabban az évben, amikor Hollandiában világhódító útjára indult a Big Brother, az első valóságshow, mely valóságot és szenzációt kínált egyszerre, s nagy nézettségével kiemelt reklámbevételhez juttatta a sugárzó tévécsatornát. Az *Ed TV*-ben egy tévés újságíró felfigyel egy videotékás srácra, akit főszereplőnek választ ki egy 24 órás valóságshow-ba, egy, az életéről szóló folyamatos kukkolásban. Az *Ed TV* tévécsatornájának ars poeticája megegyezik a kereskedelmi televíziózás hitvallásával („Dermesztő helyzetek, dermesztő képsorok, melyekben az emberek nevetettek,

sírhattak, még bele is halhattak.”), az újonnan induló reality show pedig „forgatókönyv, színészek, vágás nélküli szórakozást kínál nappal és éjjel, mint az életben. Kész tények elé állítja a nézőt.” Érdekes megfigyelni, hogy a valóságshow-kkal kapcsolatos összes dilemma megfogalmazódik a moziban még azok megszületése előtt: az újságírók azt kérdezik, hogy „tények lesznek benne, ez világos, de miféle tények?” A csatorna munkatársai ráadásul kezdetben biztosak benne, hogy a műsor elbukik, de alacsony nézettségük miatt nincs más lehetőségük, mint belevágni ebbe a nem éppen etikus kalandba. Ahogy a műsor egyik kiötlője fogalmazza meg erkölcsileg kifogásolható módon, „nem kell jónak lennie, vagyis ha jó, nem baj, ha viszont rossz, annál jobb. A rossz jó.” A szenzációkeresés és a rossz hírközlés mindennapi rutinja mellett a *Majd megdöglik értéhez* hasonlóan itt is megjelenik az átlagember vágya a tévébe kerülésre és az ismertségre, de az *Ed TV* sokkal pontosabban járja körbe azt a lehetőséget, hogy hogyan változik meg valaki élete a képernyőre kerülés hatására. „De jó lehet egész nap a tévében lenni! Az a férfi tutira népszerű lesz” – mondja a műsor castingolásakor egy jelentkező, majd hozzáteszi: „A mifélénk hányszor kap esélyt az életben?” A műsor elindulása után a tömegek egyre jobban az adás függőjévé válnak, mert láthatják saját maguk mását annak minden átlagosságával. A kiválasztott férfi, Ed az idő múlásával egyre nehezebben viseli a nyilvánosságot, s a váratlan népszerűséggel járó terhet, ám a tévével kötött szerződése felbonthatatlannak tűnik. A kukkolás pedig pajzán jelenetekkel, megalázó pillanatokkal szolgál, amire a tévében szakértőként újra és újra felbukkanó, önmagát játszó dokumentumfilmese, Michael Moore azt mondja: „ez rosszabb a legócskább bulvártévéénél. Az embereknek elégük van ebből és azt mondják, a tévé legyen olyan, mint azelőtt volt.” De hiába a költői kérdés, hiába az ember felismerése, amellyel belátja, hogy a tévé áldozata lett („Nem vagyunk mi olyan hülyék, mint maguk hiszik.”), már késő. Az átlagember ugyanis bármikor lecserélhető egy másik átlagemberre, ahogy a tévé le is szerződik másokkal, amikor már nem kielégítő egy személy jelenléte. A folyamat elkezdődött, s visszafordíthatatlanná vált. Amikor az *Ed TV*-t végül leveszik a műsorról egy néző így szól: és most mihez kezdünk? A mindennapokat meghartározó műsor nélkül az emberek nem tudnak mit kezdeni szabadidejükkel, a tévéfüggés visszafordíthatatlanná vált. Az epilógusban pedig a szupermarketben vásároló kisgyerekek integetve ugrálnak az ipari kamera előtt, s boldogan visítják a kontrolmonitorba: „benne vagyunk a tévében!” A tévé már sosem lesz olyan, mint amilyen előtte volt.

Ennek bizonyosságául elég csak a *Truman Show-ra* gondolni, amelynek producere az *Ed TV*-nél is radikálisabb megoldást választ, s nem is köt szerződést 24 órás valóságshow-jának főszereplőjével, mivel az nem is tudja, hogy egy showban szerepel. Az egy nem kívánt terhességből született kis Trumant egy tévécsatorna fogadja örökbe (az első törvényes adoptálás, melyben egy cég a gyám hangzik el még egy precedens), s csecsemőkorától kezdve élő adásban közvetítik napjait. Az emberek magánéletébe, privát szférájába való beavatkozás morális dilemmája pedig nem merül fel olyan tévé által irányított terekben és időkben, mint a 21. század hajnala. Később egy egész világot hoznak létre körülötte, melyben az egyetlen ember, aki nem tudja, mi történik körülötte valójában, a felnőtté váló férfi. A Truman show fogalmazza meg legtökéletesebben azokat az erkölcsi és etikai aggályokat, mellyel a társadalom a médiával kapcsolatban szembesült a kilencvenes években. Az ember természetéből fakadó voyeurizmus nem újkeletű téma, ám a technikai fejlődés hatására minden korábbinál rejtettebben lehet meglesni az embereket, belátni legintimebb pillanataikba és életük legörzöttebb titkaikba. Ez az idea már a hetvenes évek szalagos kazettája és hidegháborús paranoiája idején megfogalmazódott filmen (*Magánbeszélgetés*), ám a 21. század új dimenziókat kínált találmányaival (pl. a *Sliver* /r.: Phillip Noyce, 1993/ című filmben, melyben egy egész lakóépület összes lakása be van kamerázva a lakók tudta nélkül). A *Truman Show* a tévézés csúcsának tekinthető ötlettel áll elő: egy ember életének minden pillanata élőben; valamennyi életszakasszal; legfontosabb állomásaival, rejtett kamerák rögzítésével. Mintha egy laboratóriumi kísérlet valósulna meg emberszabásúak számára, olyan dokumentarista módszer az emberi élet megfigyelésére, amelyről a beavatkozásmentes filmkészítés apropóján álmodoztak a húszas években a szovjet Dziga Vertovék.

A vég nélküli szappanopera ötlete még 1991-ből származik, amikor a forgatókönyvíró Andrew Niccol fejében megszületett a *The Malcolm Show*, mely kezdetben egy jövőben játszódó sci-fi thriller lett volna, ám az évek múlásával egyre inkább adaptálhatóvá vált a kortárs médiára az ötlet.¹⁶⁷ Az eredeti utópikus sci-fi ötlet kifejezetten felidézi a nyolcvanas éveket, amikor a kortól életidegen képtelen ideákat csak a jövőbe helyezve lehetett a néző számára elfogadhatóvá tenni. Az ezredfordulóban azonban a tévé annyi képtelenséggel szolgált a nézők számára, hogy a

¹⁶⁷ Carver 1998.

legfuturisztikusabb ötlet is eladhatóvá vált a jelen körülményei közepette is.¹⁶⁸ A valóságshow-k megjövendőljeként emlegetett alkotás olyannyira életszerűnek bizonyult, hogy utóbb egy konkrét, a film tematikáját adaptáló reality show születését is megihlette (*The Joe Schmo Show*, 2003).

Különösképpen figyelemreméltó a filmben, az a korábban ennyire sosem hangsúlyos elem, ahogy a média Istent játszik. Ennek már vizuális ábrázolása is kézzelfogható: a vezérlő az égben van, onnan szól le a producer „teremtményéhez”. A média megteremtette hamis világ (ami jellemző sajátossága a valóságshow-knak, amennyiben a szereplőket egy valóságtól elrugaszkodott, stilizált közegbe helyezik, „természetes életterüktől” távol, legyen az akár egy ház, vagy egy sziget) korlátai között vergődik a kísérleti alany, akinek a teremtmény által elé gördített akadályokkal kell megküzdenie. Ez lehet akár a természet is (például a mesterségesen keltett vihar a film egy jelenetében), de az érzelmek mesterséges irányítása is. A média mindenható a filmben, s az egyre intenzívebben lázadó teremtmény gyakorlatilag tehetetlen vele szemben. Ám ahogy lehet a tévé ellen lázadni a kikapcsológomb segítségével, itt is van egy kapu, az egyetlen, ami ebből a mesterséges, ha úgy tetszik virtuális világból a valóságba vezet.

A *Truman Show* az elmúlt évek legtöbbet elemzett és vizsgált médiafilmjévé vált, médiakutatók hovatovább a film értelmezésében magyarázatot találtak a producer nevére (Christof, aki afféle Antikrisztus – Christ-off aka. off-Christ) és a főhős nevére (Truman, vagyis az egyetlen igaz ember – True-man); párhuzamokat fedeztek fel Mórusz Tamás 1516-os Utópiájával; s több tanulmány is rámutatott a média hatalmának beteljesülésére, az emberek feletti totális kontrollra, s abból a maximális profit elérésére. Az ötvenes évek sci-fi irodalmából sem ismeretlen tematikához képest (Damon Knight: *You're Another*, 1955 és Phillip K. Dick: *Time Out of Joint*, 1959) a Truman showban az a ritka helyzet áll elő, hogy a celebritás válik a tartalomká, akinek életét és titkait elnyeli a média. Roger Ebert filmtörténész kritikájában felhívta a figyelmet arra, hogy ez az ábrázolás korántsem túlzó, s párhuzamot állított Diana hercegnővel, aki hasonló nyomás és nyilvánosság előtt élte mindennapjait Károly

¹⁶⁸ A kortárs körülményeket meghaladó találmányok és víziók olyannyira elfogadottá váltak a jelenkor közönségének, hogy az ezredfordulóban több film készült, mely a múltba helyezte történetét, s ott ábrázolt fantasztyikumot, ezzel is növelve a kontrasztot. Ilyen például az ötvenes években játszódó A stepfordi feleségek (*The Stepford Wives*, r.: Frank Oz, 2004), melyben egy idegösszeomlást kapó tévébemondó kinyomozza, hogy kertvárosi szomszédnői valamennyien robotok. A szintén az ötvenes években játszódó Fidoban (r.: Andrew Currie, 2006) pedig idilli kisvárosban lehet tévéből zombiszelídítőt vásárolni, s az így háziiasított élőhalottakat házkörüli munkákra befogni.

herceggel kötött házassága pillanatától kezdve.¹⁶⁹ A *Truman Show* kétségtelenül a filmtörténet egyik legkifejezőbb médikritikája és a *Hálózat* mellett a legpontosabb próféciával szolgált a jövő médiáját illetően, bár végső soron a mozi gyakorlatilag a jelent jövendőlte meg.

A technicizált világunk virtuális irányítottságát, s meghökkentő társadalmi elfogadottságát pedig mi sem bizonyítja jobban, hogy tíz évvel a Truman show után már a gyerekeket megcélzó, szórakoztató animációs filmekben is visszaköszön témaként – jámborral szelődött, állatokkal elmesélt formában, társadalomkritikai felhang nélkül (*Volt/Bolt*, r.: Byron Howard, Chris Williams, 2008/).

5.3.4. Médiaábrázolás a szatírákban

A hollywoodi stúdiófilmek minden kétséget kizáróan fejtegetik, hogy a média a kilencvenes évekre átlépte a határokat, s annak a jövőre beláthatatlan következményei lehetnek. Néhány alkotás már a jelenről is lesújtó képet fest, mások inkább előremutató kritikával jövendőlik a média totális uralmát. A filmek azonban egyetértenek a néző következetes médiamanipulálásában és a tévé hatalmának beteljesülésében. Ennek hozadékeként valamennyi alkotásban kisebb-nagyobb hangsúllyal, de szerepet kap a néző közvetett, vagy közvetlen érintettsége a tévéműsor készítésben (*A szentfazék*, *Mondvacsinált hős*), illetve a tévé valóságában (*Truman Show*), s egyúttal a privátszféra részleges, vagy teljes elvesztésében (*Ed TV*). A folyamatok ábrázolására a stúdiók gyakran a szatírához fordulnak, mert a forma még nyomatékosabb kritika megfogalmazására kínál lehetőséget a stilizálás és elemeltség során.

A *Pleasantville* (r.: Gary Ross, 1998) egyszerre kritikája az ötvenes évek tévé által sugallt idilli valótlanágának és a tévé fiatalokra gyakorolt hatásának a jelenben. Főszereplője két tinédzser (egyikük sorozatfüggő, másikuk lázadó kamasz), akik egy furcsa távirányítónak köszönhetően belekerülnek egy ötvenes évekbeli tévé sorozatba és annak valóságába, aminek ugyanúgy nem tudnak megfelelni, mint a jelenkor elvárásainak.¹⁷⁰ A fiataloknak vajmi kevésbé van hatása a valóságra és az eseményekre, ellentétben az *Amikor a farok csóválja* című alkotás műsorkészítőinek, akiket etikátlan

¹⁶⁹ Ebert 1998.

¹⁷⁰ Ennél is továbbmegy a *Távkapcs* (Click, r.: Frank Coraci, 2006) című alkotás, melyben egy férfi olyan távirányítóhoz jut hozzá, mellyel nem tévét, hanem az életet lehet szabályozni (előre-hátra lehet tekerni, levenni a hangot), igaz a szituáció vígjátékban jelenik meg, s így médiakritika helyett helyzetkomikumok sorát kínálja mondanivaló és katarzis nélkül.

szenzációcsinálás vezérel, ráadásul politikai összeesküvéselmélet keresztmetszetében: Barry Levinson filmje hívja fel a legérzékletesebben az évtizedben a figyelmet a média szereposztó hatalmára, a politika szolgálatába állítható média erejére, s a nézők öntudatlan befolyásolására. Ami az ötvenes években apró – persze hatalmas profitért történő – játszadozás, az a kilencvenes években már elnökbotrányt eltussoló médiaösszeesküvéssé dagadó, világpolitikát befolyásoló nagypályás szélhámosság. S ha azt mondjuk, hogy a média leggyakrabban reflektál a valóságra, s leképezése annak, de alkalmanként váteszi módon megelőlegezi az életben bekövetkező eseményeket, akkor az Amikor a farkok csóválja ennek a két – látszólag különböző, de legalábbis ellentétes – dolognak egyszerre képes megfelelni. A történetben az Amerikai Egyesült Államok elnökét két héttel a választások előtt kompromittáló helyzetben találják egy cserkészlánnyal, s egy politikai tanácsadó javaslatára a botrányról úgy igyekeznek elterelni a nyilvánosság figyelmét, hogy egy hollywoodi producer segítségével a tévében hamis háború kirobbantását kommunikálják az USA és Albánia között. A műteremben, díszletek és statiszták segítségével szimulált konfliktust az albánok hevesen cáfolják, ám az élet írta forgatókönyvre a producernek újabb és újabb ötlete támad, hogy sikeresen tereljék el a közvélemény és média figyelmét a botrányról.

A filmben a tévé valóságának manipulálása tudatos eszközökkel történik a nagypolitika szándékainak megfelelően – az elektronikus médiát ezúttal nem a profit, hanem a felsőbb utasítások vezérlik. S milyen kisstílusú a cél: minden egy elnöki affér háttérbe szorítása érdekében történik, kihasználva egy távoli országról való ismeretek hiányát, s az amerikai nép patriotizmusát. S milyen véletlen egybeesés: a film bemutatását követő hónapban kipattant a Clinton-Lewinsky botrány, s számos kritika érte az elnököt, hogy ügyét háttérbe szorítandó kezdett aktív külpolitikába Afganisztán és Osama bin Laden ellen. Roger Ebert filmtörténész írásában az 1983-as grenadai invázióhoz hasonlította a filmet, hozzátéve, hogy a kis (sokak által nem is ismert) karib-szigeteki állam elleni agresszió sokkal inkább tűnt színjátéknak, semmint valós hadműveletek sorának, s inkább Reagan hidegháborús elköteleződésének igazolásául szolgáló erődemonstráció volt.¹⁷¹ De hasonló összeesküvéselméletet fogalmaz meg a film eredetijéül szolgáló szatirikus regény is. Larry Beinhart American Hero című munkájában a spekuláció alapja, hogy az 1990-91-es, Irak Kuvait elleni agressziójára válaszul megindított Sivatagi vihar hadművelet valójában egy előre megírt és tudatosan

¹⁷¹ Ebert 1998.

koreografált szimuláció volt, mely azt a célt szolgálta, hogy George Bush amerikai elnököt másodszor is megválasszák az USA első emberének. Mindezen találgatások erőteljesen hitelesítik egy olyan lehetséges scenárió valóságosságát, amit az *Amikor a farkok csóválja* kínál. A film a valóság sugárzásának megkérdőjelezését is sugallja, melyet nemcsak a korábban tárgyalt filmek sugallnak, de a CNN vezető szerkesztője, Bonnie Anderson által felvetett, a technika etikai felelősségére vonatkozó állítás is középpontba kerül. Kulcskérdés lesz a felvételek számítógépes manipulációja, mert a képek jelentik majd a legfőbb hitelességet a tévében.

Az *Amikor a farkok csóválja* pontosan mutat rá a média Achillesz-sarkaira, a befolyásolás felelősségére, a politika lehetséges szerepére a közvélemény manipulálásában, s a tévé közreműködésével. A film pontosan írja le, hogy mire képes a tévé a kilencvenes évekre, mind technikailag, mind társadalmilag veszélyt jelent nem megfelelő felhasználása. A veszély summázata a leleményes magyar címfordításban is megtalálható: ezúttal nem a kutya kontrollálja a farkát, ahogy normális esetben a média kontrollálja az információt, hanem az információ irányítja a médiát. Az ismert szolás mélyebb rétegeire utalva Berrin A. Beasley, a Dél-Mississippi Egyetem Tömegkommunikációs Tanszékének professzora könyvében leírta, hogy a hasonlat nem véletlen: a Watergate óta a sajtó évtizedeken át afféle jelzőkutya szerepet játszott a kormány mellett. Mint mondta a társadalom felelőssége felügyelni a választott és kinevezett hivatalnokokat, s megbizonyosodni arról, hogy mind etikailag, mind jogilag a közvélemény számára legkörülményesebben és leglelkiesebben járnak el. S mivel az amerikaiak nem tudnak folyamatosan fizikailag jelen lenni a politikai intézményekben, s személyesen ellenőrizni azok törvényes működését, a feladat a sajtóra hárul.¹⁷² Bernstein és Woodward óta pedig a sajtó vigyázó szemeit még fokozottabban vetette a gazdasági és politikai elitre. Ám a nyilvánosság sajtóra való hagyatkozása még a demokráciákban is hajlamos rosszra csábítani, mert a sajtó hatalom, s a történelemben időről időre bebizonyosodik, hogy ha valaki kontrollálja az emberek információhoz való hozzáférését, akkor az embereket magukat is irányítja – figyelmeztet Beasley.¹⁷³ Erre mutat rá az *Amikor a farkok csóválja*, s ezt a felvetést már az első jelenet is alátámasztja: amikor a politikai tanácsadót értesítik az elnökkel törtétekről, az első kérdése az volt, hogy „mely médiafelületek értesültek már az eseményről”. Majd amikor visszakérdeznek, hogy nem akarja-e tudni, hogy a hír igaz-e

¹⁷² Beasley 2008, 36.

¹⁷³ Beasley 2008, 36.

vagy sem, a válasz egyértelműsíti, a hír (valóság)tartalma nem függ össze annak terjedésével. („Mi a különbség aközött, hogy a történet igaz, vagy hamis? Ez egy sztori, ami máris elterjedt.”) A média csatorna, a benne közvetített tartalom pedig a tévé és internet révén ma már azonnal eljut a nyilvánossághoz, s filmek sora támasztotta alá, hogy annak valóságtartalma másodlagos, csakúgy, mint a sárga újságírás fénykorában. Ezért is lehet légvárba építeni az ellenreakciókat, s a hamis hírekre érkezett cáfolatokat újabb hamis hírekkel kioltani. Hátterükről a tévék előtt ülők mit sem sejtjenek, számukra az a valóság, amit a képernyő sugároz, még ha komoly etikai vétségek sora is húzódik meg a háttérben. Az ezt az érvelést alátámasztó legkifejezőbb jelenetben a CIA tagadni igyekszik a háború tényét, kérdőre vonva a tanácsadót, aki ekképp riposztol: „persze hogy van háború, látom a tévében.” A digitális trükkök világában így lehet a szimbolikus képsorokon egy műteremben chipseszacsckóval menekülő statisztából macskával a romok között szaladó civil áldozat, s egy ilyen elemekből tudatosan felépített stratégia eredményezheti egy hazugságokra épített választási kampány sikerességét. A film nem romanticizálja a helyenként humoros történetet, konklúziója, hogy a média és a politika összefonódásából születő manipuláció ellen nem lehet tenni, minden kísérlet reménytelen szélmalomharc. Ennek megfelelően lesz összeesküvés áldozata a sikeres tévékampány végén a tetteitől morális válságba kerülő, s a manipulációt nyilvánosságra hozni kívánó producer, akivel „szívroham” végez, legalábbis a közvélemény számára sajnálatos tragédiaként beállítva a férfi halálát. Hasonló korrupciós háló bontakozik ki a néző szemei előtt, mint a hetvenes évek pranoia-filmjeiben (a *Kína-szindrómában*, vagy *A Parallax-tervben*), jelezve, hogy semmi sem változott, csak még kifinomultabb eszközök születtek a néző illúzióban tartására.

A média minden határt való túllépése a legradikálisabban a tévéről szóló egyik legprovokatívabb szatírában, a *Született gyilkosokban* kerül bemutatásra. Már önmagában az is figyelemreméltó, hogy két, a tévéről ennyire különbözően kritikát megfogalmazó film készüljön ugyanazon évben (a *Kvíz Show*-t is 1994-ben mutatták be), miközben ugyanarra a problémára mutatnak rá – a tévé illúziókeltő hatására a társadalomra; a nézettség hajszolására etikai vétségek sora révén és a minél nagyobb bevétel reményében. A két alkotás nemcsak a tévétörténet két végpontját jelöli ki, hanem rajtuk keresztül arról is plasztikus képet kaphatunk, hogy honnan hova jutott, fejlődött a televízió a születéséről eltelt hatvan évben. A *Kvíz Show* vizuálisan puritán

fogalmazásmódja, a benne felvetett probléma, s annak némiképp naiv megoldása a tévés újságírás klasszikus koráról szól, az ártatlanság elvesztéséről, nosztalgikus, már-már szentimentális hangvételben. Ezzel szemben a *Született gyilkosok* már egy 21. századi végpontot ábrázol, vizuálisan korszerűen, a valóságtól elemelt, stilizált világban fogalmazza meg médiakritikáját. Az alkotás talán a legmegosztóbb médiafilm, mely valaha készült, merész és erőszakos megfogalmazása miatt, Hal Hinson filmkritikus szerint a film degenerálja a médiát és az amerikai kultúrát, melyet kritizálni szeretne,¹⁷⁴ Roger Ebert filmtörténész ellenben piedesztálra emelte a filmet, s szerinte az O.J. Simpson eset után egyenes a következmény a média illetően áttanszformálódásának. „Olyan társadalomban élünk, amikor az embereket jobban érdeklik a bűnügyek és botrányok, mint bármi más. Jobban, mint a politikusok, a művészetek természetesen, de még a sportnál is jobban, hacsak a bűnözés nem az új nemzeti sportunk” – írta publicisztikájában.¹⁷⁵ Kétségtelen tény, hogy Oliver Stone a kilencvenes évek (fentebb már ismertetett és a filmben képekben megidézett) médiaeseményei hatására írta át a történetet egy konkrét esetről a média általános szatírájának, s áttette a fő hangsúlyt az újságíróról a gyilkosokra.

A történet két tömeggyilkosról szól, egy modernkori Bonnie és Clyde párosról, akik nevezett bűnözőkhöz hasonló népszerűsége tesznek szert tetteikkel, sőt, a tévének köszönhetően még nagyobb kultuszuk bontakozik ki. „A tömeggyilkosság rossz, de ha tömeggyilkos volnék, Mickey és Mallory akarnék lenni” – mondja egy tinédzser. „Gyilkolj meg Mickey” – tart egy transzparenst egy fiatal a tévékamerának, jelezvén, a szerelmespár mítosza töretlen, s túlmutat a józan észen. Az összesen 52 gyilkosságot elkövető duó a média legújabb szenzációja lesz („senki sem mondhat nemet a médianak” – vallják), s egy bulvárriporter hírműsorának, az Amerikai Mániákusoknak a legfőbb témájává válik. Elfogásuk után pedig élő adásban adnak interjút a börtönből, mely a Super Bowl döntőjének idején a tévétörténet legnézettebb műsora kitüntető címre is esélyes. A *Született gyilkosok* hősei karikatúrák, valamennyi szereplő saját karakterének groteszk ábrázolása, a gyilkosoktól kezdve a riporterén át a bűnüldözőkig. A rendező gyakorlatilag egyenlőségjelet tesz a gyilkosok és a média közé, egyformán felelőssé téve őket a társadalom bomlott és erkölcstelen állapotáért. „A tévé az agy rágógumija” – hangzik el a filmben, melyben az eszelős riporter bevallottan bármire képes a nézettség érdekében. Az öldöklők végül halállal büntetik erkölcstelenségért az

¹⁷⁴ Hinson 1994.

¹⁷⁵ Ebert 1994.

újságíró, s ezzel mintegy nagyobb felelősséget testálva a médiára, mint saját tetteikre. A rajongók milliói pedig vakon követik a hamis prófétákat („Szerinted az a sok zombi emlékszik még valamire?” – becsmérli a két elkövető a tévénező-rajongók tömegeit), s az erkölcstelenség és etikátlanság válik követendő mintává számukra a torz példaképekben. A film stáblistája alatt pedig a tévé legutóbbi szenzációinak sora fut, s jelzi (a Bobbitt és Menendez ügyek, Tonya Harding és O.J. Simpson esete), a túlzások korában az élet néha nagyobb elrugaszkodásokat produkál, mint amire az emberi fantázia képes.

5.4. Bulvárújságírás az írott sajtóban

Az elektronikus médiáról sok jót és biztatót nem tudott elmondani a kilencvenes évek amerikai stúdiófilmje. Bármilyen szélsőségekben is fogalmazódott meg az elektronikus média állapota, kivétel nélkül kommersziális szempontok vezérelték a riportereket és tévécsatornákat. A 20. század végének végtelenül kereskedelmi szemléletű világában a nyomtatott sajtóról szóló alkotások sem maradhattak le, s a lapírás legalább annyira bulvárszempontok szerint történik, mint a híradó szerkesztés. A *Michael* (r.: Nora Ephron, 1996) című filmben például két bulvárújságíró tippet kap, hogy egy vidéki kisvárosban egy idős hölgnél albérletben egy angyal lakik. Nyomozásuk során az információ igaznak bizonyul, s szemük előtt a legnagyobb címlapsztori jelenik meg egészalakos angyalfotóval.

Ez a film természetesen az egyik legszélsőségesebb példa a tematikában, s a legtöbb mozi nemcsak szelídebb, de valósabb közegben is játszódik, történetükben pedig nem egyszer felidézik a klasszikus újságírás időszakát, s emelkedett hangvételben mesélnek a nyomdagépek uralmáról, érzékletesen oppozícióul szolgálva a tévé valótlanásával szemben. Ugyanakkor alapvetően ezekben a filmekben is – a *Michael*hez hasonlóan – a szenzációközlés körül bonyolódik a cselekmény. A *Szigorián bizalmas* (*L.A. Confidential*, r.: Curtis Hanson, 1997) olyannyira nosztalgikus, hogy még a története is a múltban játszódik, s hiteles képet igyekszik festeni a bulvárújságírás kialakulásáról. Ez a téma kifejezetten időszerűnek bizonyult a média kilencvenes évekbeli változásai fényében, s ne felejtsük el, hogy a film ugyanarról a korról szól, mint a *Kvíz Show*, csak a nyomtatott sajtós újságírás aspektusából szemléli a médiát és az őt körülvevő világot. Figyelemreméltó, hogy a média különböző területeit szemmel láthatóan már az ötvenes években is hasonló változások mozgatták, s ilyen értelemben a

Szigorúan bizalmas és a *Kvíz Show* nemcsak érdekes párfilmnek tekinthetők, hanem egyúttal olyan szinergiákat is ábrázolnak, melyek a jelenben is visszaköszönnek.

A film rendőri korrupcióról, illetve hollywoodi összefonódásukról szól, címe pedig az ötvenes évek első botránymagazinjára, a *Confidential*ra utal.¹⁷⁶ Mai szemmel nézve a korai bulvárlapok szinte már szelídnek nevezhetők, ám mégis vitathatlanul elődjei a kortárs sárga újságírásnak. A *Confidential* pionírszerepére utal az a tény is, hogy a filmben megidézett *Hush Hush* magazin, egy, az ötvenes években szintén létező kiadvány előbbi afféle mutációjának volt tekinthető.¹⁷⁷ A *Szigorúan bizalmasban* azonban nemcsak a nyomtatott bulvárújságírás kap szerepet, hanem az elektronikus média is, az egyik hollywoodi rendőr ugyanis egy *Dragnet*¹⁷⁸ típusú tévéműsor technikai tanácsadója, s nem utolsósorban (jó pénzért) tippekkel látja el a szennylapot, nagyobb hírnevet és profitot termelve a kiadványnak. A film eme médiaelemek dacára nem sajtófilm, hanem klasszikus bűntörténet, melyben a bűn mélységeinek ábrázolásában ugyanakkor fontos szerep jut az újságírásnak is. A film továbbá pontosan beszél arról az összefonódásról és vitathatatlan egymásrautaltságról, mely bulvárújságírás és a filmgyártás között alakult ki hatvan éve, töretlenül tart napjainkban is, és együtt képezik a tömegszórakoztatás szerves és legfőbb részét. A kilencvenes évek médiaholdingjai ennek kézzelfogható példájául szolgálnak.

A *Szigorúan bizalmas* a múlt felidézésével, a bulvárújságírás őskorába vezetett vissza, de készültek olyan, jelenben játszódó történetek is, melyek a kortárs lapírás szenzációkereséséről igyekeznek hitelesen beszélni. A nyomtatott sajtóról szóló, hagyományos értékeket képviselő alkotások vitathatatlanul a valósággal való kapcsolódást erősíti. Funkciójuk valamiféle reális kép teremtése az újságírás valóságának ábrázolására, mely többnyire elsikkad a kilencvenes évek tévéről szóló filmjeiben. Hiteles kép megteremtésére törekszik a *Lapzárt*a című alkotás is, melyben egy újságszerkesztő munkájának és magánéletének 24 órájába kaphatunk betekintést. A *Lapzárt*a forgatókönyvét a Time szerkesztője Stephen Koepp és forgatókönyvíró

¹⁷⁶ A *Confidential* 1952-78-ig került kiadásra, s alapítója Robert Harrison a botrány-, pletyka-, és oknyomozó újságírás úttörőjének nevezhető. A gátlástalan bulvárújság valóságos beépített riporterhálózatot működtetett, hogy elsőkézből értesüljön a pletykákról, ami miatt kérdéses színvonala ellenére is tömegek vásárolták meg a lapot. Hollywood ikonja, Humphrey Bogart elmondása szerint „a *Confidentalt* mindenki olvasta, csak azt mondják, hogy a szakács hozta a házba.” (Davis 2002, 74.)

¹⁷⁷ Press 1955, 90.

¹⁷⁸ A valódi rendőri munkát bemutatni hivatott műsor 1949-től 1957-ig a rádióban volt hallható, majd 1951-től kisebb-nagyobb megszakításokkal 2004-ig a tévében örvendett nagy népszerűségnek, s minden idők legsikeresebb rendőrsorozatának tartják a médiatörténetben.

testvére David Koepp jegyezte, melyben szándékuk szerint egy bulvárlap életének egy átlagos és hiteles napját szerették volna bemutatni, bár utóbb elismerték, hogy az eredmény messze került az átlagostól.¹⁷⁹ Az alkotás egyidejűleg igyekszik újságírói szempontból ábrázolni egy szerkesztőség működését¹⁸⁰, valamint bemutatni a lapra nehezedő finansziális nyomást, mellyel minden pillanatban szembesülnie kell, s az elvárások keresztüzében (magas eladási számok a bulvárszalagcímeknek köszönhetően) igaznak, hitelesnek is kell maradnia. A *Lapzárta* munkamániás szerkesztőjét ugyan otthon várja mindennapos, szintén újságíró felesége, mégis minden percét a szerkesztőségben tölti. Ezzel a korosodó főszerkesztőjéhez hasonló életet kockáztatja, aki háttérbe szorította magánéletét a munkával szemben, kellőképpen elmagányosodva idős korára (tönkrement házasságok, elhidegült gyerekek, éjszakai kicsapongás). A kiadó anyagi problémáik miatt folyamatos nyomás alá helyezi a szerkesztőséget, s egy menedzsernőt szerződtet a stáb élére, aki folyamatos konfrontációt jelent a munkatársak számára.

A filmet több írás *A híradó sztárjaihoz* hasonlították, mert mindkettő törekszik a bulvárújságírás mikéntjének ábrázolása mellett a magánélet bemutatására, s a szakértők többsége abban is egyetért, hogy utóbbi (a magánélet ábrázolása) jobban sikerült, mint előbbi (a szakma működésének láttatása). Roger Ebert filmtörténész is az alkotás ama törekvését emeli ki, ahogy azt láttatja, az újságírói munka hogyan borítja fel a magánéletet (a zszurnaliszta élete lapzártától lapzártáig terjed), ám kritizálja, hogy az újságírói munka során minden nagyobb, mint az életben (a rendőrség túl drámai és tökéletes időzítéssel jelenti be az igazságot a riportereknek; az újságírók képtelen módon öltre mennek a szerkesztőségben).¹⁸¹ A *Lapzárta* idealizálja a nyomtatott újságírást, nyomatékot helyezve a grállovagi erényekre, az igazság mindenáron keresésére és közlésére, s azokra a pozitív zszurnaliszta tulajdonságokra, melyek a múltban jellemezték, s a jelenben is jellemezniük kellene a szakmát, s teljesen hiányoznak a tévécsatornák munkatársaiból. Az alkotás vizuális ábrázolásával az rendező mintha – a tárgyi környezetnek ellentmondóan – a múltba helyezte volna a történetet, a film noirhangulata például alapvetően a negyvenes éveket idézi fel, s kétségtelen, hogy több más referencia is a klasszikus újságírás hőskorára utal. Rita

¹⁷⁹ Schaefer 1994, 42.

¹⁸⁰ A rendező terepszemlén tájékozódott a New York Postnál és a Daily Newsnál, hogy hitelesebb képet teremtsen egy szerkesztőség működéséről, s több vezető újságíróval találkozott, mint a Post volt szerkesztője, Pete Hamill és újságírói Jimmy Breslin, vagy Mike McAlary.

¹⁸¹ Ebert 1994.

Kempley kritikus szerint a főszerkesztő karaktere mintha a *Címlapsztoriból* lépett volna ki,¹⁸² igaz, ugyaneme filmmel való összevetésében írásában Janet Maslin épp azt teszi szóvá, hogy a *Lapzárta* hangulata vajmi kevésbé idézi meg a *Címlapsztori*, illetve a negyvenes évekbeli remakejének, A pénteki barátnőnek és koruknak az atmoszféráját.¹⁸³ Vitathatatlan tény, hogy a film dramaturgiai csúcspontja a harmincas évek sajtófilmjének kedvelt fordulata: a becsületes szerkesztő legfőbb célja az igazságszolgáltatás, hogy bemehessen a nyomdába, s elkiálthassa magát: állítsák meg a nyomdagépeket! (Stop the Presses!), s kicserélhesse a Megvagytok! szalagcímet a Nem ők voltak! hangzatos és IGAZ kifejezésre. A címlapok beforgatása a képbe, a nyomdagépek utolsó pillanatban történő megállítása valóságos toposzá vált a sajtófilmek hőskorában. A Lapzártában azonban az igazságérzetet alkalmanként felülíró, nagyon is a kilencvenes évekre jellemző pénzügyi szempontok is diktálnak, s ez feltétlenül új elem a tematikában. Korábban ugyanis minden anyagi nehézség ellenére az igazság kiderítésekor leálltak a gépek, késtek a lapzárták és senki nem említett anyagi terheket, ha a lap elsőkézből kürtölhette világgá a valóságot, s tett ezzel elehet a nyomtatott sajtó kötelességének és funkciójának. A lapmenedzser ezúttal nem engedi leállítani a gépeket, mert az több ezer dolláros pluszkiállással jár a kiadónak, amennyit nem ér meg egy – egyébként több forrásból meg nem erősített – füles, még ha az szenzáció is. A hírt egy politikai kettős gyilkosság jelenti, melynek elkövetésével ártatlanul vádolnak meg két afroamerikai fiatalat, ezáltal faji kérdéssé is alakítva a bűncselekményt. Ezt a téves vádolást tudja cáfolni az újságíró a lapzártakor, de érvelésére a menedzser válasza meglehetősen lakonikus: „Holnap majd tévedés lesz, csak egy napig kell érvényesnek lennünk. Abban a pillanatban, amikor kiadtuk, a sztori igaz volt.” Majd még hozzátette „befektetjük őket ma, tisztázzuk őket szombaton, s mindenki boldog.” S ezzel a *Lapzárta* a maga elemelt módján vitathatatlanul a hírszerkesztés aktusáról, az újságírói felelősségről és lapkiadói szempontokról egyaránt beszél, s ebbéli hozzáállása egyezik nemcsak a nyolcvanas évek etikai kérdéseit feszegető filmjeivel (*A szenzáció áldozata*, *Hőhullám*), hanem a kilencvenes évek szenzációhajhász újságírásával is. A film romanticizált szcénája miatt ugyan végül a klasszikus újságírói értékek diadalmaskodnak (a nyomdagépek leállnak, s másnap a címlapok a nagyvilágba kiáltják az igazságot), s láthattuk, a kilencvenes évek témába vágó filmjeinél ez közel sem ilyen egyértelműen történik.

¹⁸² Kempley 1994.

¹⁸³ Maslin 1994, C19.

5.5. Törekvések az újságírás hiteles ábrázolására

A kilencvenes évek médiafilmjeinek áttekintéséből is kitűnik, a hollywoodi stúdiók a tematikában vajmi keveset foglalkoztak a hitelesség és valóságosság megteremtésével. Sőt, a tévéről szóló filmekben éppen ellenkezőleg, csak a szárnyaló fantázia szabott gátat a történetmesélésnek, ezzel szemben a nyomtatott bulvársajtó ábrázolásában afféle cezúraként jóval életszerűbbek voltak az alapszituációk, a konfliktusok és a problémamegoldás is. A nézők az évtizedben meglehetősen ritkán találkoztak igazán hiteles médiafilmmel, láthattuk, még a megtörtént esetet autentikusan feldolgozó Kvíz showban is előfordultak ferdítések.

Utóbbi film arra is bizonyíték, hogy a médiával foglalkozó mozgóképek számára az évtizedben hitelességül elsődlegesen az életből vett történetek szolgáltak. Ilyenek voltak a Larry Flyntnek, a Hustler magazin alapítójának (*Larry Flynt, a provokátor*) és a Howard Sternnek, a rádiós műsorvezetés megújítójának (*Intim részek*) életét feldolgozó művek is. A valóságtól mindenképpen elrugaszkodottabb, de a sajátos publicisztikai műfaj módszerét érzékletesen ábrázolja a gonzó újságírás¹⁸⁴ ösatyjáról, Hunter S. Thompsonról és az alternatív újságírásról szóló *Félelem és reszketés Las Vegasban*. E maroknyi alkotás is bizonyítja, hogy amennyiben bármilyen szempontból is tényezővé válik az évtized alkotásaiban a hitelesség, az alaptéma biztosan a könnyed szórakoztatás felől érkezik. Egészen rendkívülinek nevezhető, hogy a médiatörténet jelentős alakjai közül a legmegosztóbbak és legellentmondásosabbak élete kívánczított vászonra, s a tévés és nyomtatott sajtó hőskorából is egy-egy botránytörténet került felelevenítésre.

Grandiózus víziók, apokalipszissal fenyegető tévéerőszak, s etikátlan szenzációkeltés: a kilencvenes évek stúdiófilmjeiben a valóságábrázolás, mint szempont érezhetően háttérbe szorult. A valószínűtlen ábrázolása, a túlzás sokkal inkább faktor a hollywoodi médiaképben, mint korábban bármikor, melyben nem elhanyagolható szerepet játszik a tévé az évtizedben bekövetkező nagyléptékű átalakulása és változása. A stúdiók pontosan felmérték a nézői elvárásokat, s ennek megfelelő témafelvetésű filmek sorát készítették. Az alkotásokból és zsurnaliszta karaktereikből kiveszett az az erkölcsi dilemma, morális fordulat, mely legalább a megtisztulás lehetőségét kínálta a nyolcvanas évek szakmai mélyrepüléséről szóló mozgóképeiben.

¹⁸⁴ A gonzó újságírás erősen szubjektív publicisztikai stílus, melyben keverednek a tények és a fikció, s a tárgylagosság alárendelődik a stílusnak, a szerző által közvetített üzenet hatásának érdekében. A kifejezés a francia-kanadai „gonzeaux” szóból ered, melynek jelentése „fényes ösvény”.

Ezzel az irányzattal megy szembe *A bennfentes*, mely egy új kor eljövételének előfutáraként és egy szemléletváltás pionírjaként készült el az ezredfordulón, megteremtve az új típusú újságíró-film prototípusát.

5.5.1. A bennfentes

A bennfentes a kortárs oknyomozó újságírás legújabb problematikáját skicceli fel a ma televíziózásában, miközben felidézi a klasszikus zsurnalizmus erényeit is kiterjesztve az elektronikus médiára. A megtörtént eseményeket feldolgozó alkotás a CBS-en futó 60 Minutes egyik műsoráról, illetve produceréről Lowell Bergmanról szól. 1995-ben Jeffrey Wigand a Brown & Williamson dohányipari cég kutatási és fejlesztési részlegének igazgatóhelyettese információkat adott a 60 Minutes producerének, mely azt bizonyította, hogy a cég éveken át szisztematikusan elrejtette a cigarettázás egészségkárosító hatásait, sőt, olyan kísérleteket is folytatott, melyek célja a nikotin hatásának fokozása volt. Az ügy felgöngyölítésekor Bergman a CBS tévécsatorna ügyvédjeinek, illetve a műsor kiötlőjének, Don Hewittnak az ellenállásába ütközött, akik rettegtek egy dohánycéggel szembeni milliárddolláros pertől. A csatorna hezitálása közben a történetet leköszölte a *The Wall Street Journal*,¹⁸⁵ s utóbb a 60 Minutes is leadta az anyag egy erősen kurtított változatát, melyből kivágták a terhelő bizonyítékok egy részét.¹⁸⁶

Erkölcös, tisztességes tévézésről az eddig elkészült hollywoodi filmekben gyakorlatilag nem beszélhetünk, még a tévzés hőskoráról bemutató *Kvíz Show* is botrányról és a műsorszerkesztés etikátlanságáról beszélt. A bennfentes kilencvenes évek egyetlen olyan filmje, mely igyekszik reális képet festeni az oknyomozó újságírás mibenlétéről, legújabbkori nehézségeiről, s melyben az újságírás ama szent célért folyó harca kerül megidézésre, melyet Woodward és Bernstein vívott a hetvenes években – még ha a film nem kis ellentmondásokkal is teszi mindezt. Hovatovább éppen Bergman nyilatkozta azt, hogy az alapvető különbség *Az elnök emberei* és *A bennfentes* között, hogy előbbiben a szerkesztők és az újságírók hősök, míg utóbbiban nem.¹⁸⁷ Ha lehet egyáltalán hősről beszélni, akkor jelen esetben némiképp szokatlanul a forrás, illetve az

¹⁸⁵ Hwang–Geyelin 1996, 1.

¹⁸⁶ Egy minden részletre kiterjedő oknyomozó anyag a *Vanity Fair* 1996 májusi számában jelent meg Marie Brenner tollából (*The Man Who Knew Too Much*), s ezt a cikket vette alapul a forgatókönyv írásakor Michael Mann és Eric Roth.

¹⁸⁷ Uo.

informátor az, aki szembeszállt az USA harmadik legnagyobb dohányvállalatával, egzisztenciáját, családját veszítve az egyoldalú küzdelemben – legalábbis az életben. Ezt sugallja az esetet széles körben kutató Marie Branner írása,¹⁸⁸ s erre céloz számos tanulmány is, bár azt mind siet leszögezni, hogy Wigand nem a hírnév miatt fordult a médiához, csak azt akarta, hogy nyilvánossá váljon a történet.¹⁸⁹ Ugyanakkor a valósággal ellentétben a film a producer Bergman szerepét heroizálja, s leginkább ez a tény okozott feszültséget a műsor készítői, Mike Wallace, Don Hewitt és Bergman között, mely utóbbi kiugrásával és PBS közszolgálati csatornához való elszerződésével végződött. Hewitt és Wallace a film bemutatásakor tiltakozott karakterük igaztalan ábrázolása miatt, amit az ügyben képviseltek, árulónak nevezve Bergmant, aki szerintük saját maga promótálására használta fel a mozit. A történetmeséléssel és filmi karakterábrázolással kapcsolatban Frank Rich esszéíró megjegyezte, hogy *A bennfentes* története gyakran ténytorzító, Al Pacino pedig supermanné alakította Bergman karakterét, amit maga a megszemélyesített is „túl jól sikerültnek” talált, de Hollywood már többször bizonyította hajlandóságát, hogy túldimenzionálja a hús-vér embereket tettük fényében (*Az elnök emberei, Schindler listája /Schindler's List*, r.: Steven Spielberg, 1993/).¹⁹⁰ Ahogy arra írásában Roger Ebert is rámutatott, a tévéműsor agya a tematikától némiképp szokatlan módon nem a riporter, hanem a témát felhajtó producer: „a hős a producer, ha más miatt nem, mert Al Pacino játssza, s ő a film sztárja. Az ilyen típusú filmeknek egy protagonistája van, ha Pacino Mike Wallacet játszotta volna, akkor ő lenne a hős. Ami miatt a producer kerül a központba, mert bevisz minket a színpalak mögé, s ez egy jó döntés, mert így a sztori a riporterén és csatornavezetőn kívül marad, s nagyobb összefüggéseket is megenged, mint például a dohányzás.”¹⁹¹ Ezért is következik be a film közepén egy súlypont áthelyeződés, s a dohányzásról az újságírói etika válságára kerül a hangsúly. Ez az etikai kérdés kettős: egyrészt a történetben, másrészt a feldolgozásban keresendő. Merthogy az érintettek személyes hiúságán túl a filmben nem a tények vitatottak, hanem a mód, ahogy *A bennfentes* dokudráma köntösben etikailag megkérdőjelezhető módon mutatja be közelről a CBS belső működését.¹⁹² A rendező szerint filmje elkötelezett a valóság mellett, s bár

¹⁸⁸ Brenner 1996, 170-192.

¹⁸⁹ Brenner 1996, 177.

¹⁹⁰ Rich 1999.

¹⁹¹ Ebert 1999.

¹⁹² Maslin 1999, E1.

elismerte, hogy néhány jelenet és dialógus kitalált, de az alkotás nagy alapigazságait ugyanígy ismeri a közvélemény, s ebben az értelemben a film alapvetően hiteles.¹⁹³

Másrészt viszont a 60 Minutes esete nemcsak egyszerűen egy cégek közötti konfliktus, vagy öncenzúra kérdése, A bennfentes éppen a tévés hírközlés legnagyobb ezredfordulás problémájára mutatott rá, mely etikai természetű, de a műsorkészítés egészét alapjaiban érinti: a teljes tájékoztatásra kiterjedő válság alapja ugyanis, hogy a hírközlés minden korábbinál jobban a showbiznisz részévé vált. S ennek okozója részben maga a 60 Minutes, mely 1968-as indulása óta bebizonyította, hogy egy hírműsor is lehet nyereséges vállalkozás a tévéorozatok szorításában, s újradefiniálta a közszolgálatóság fogalmát. 1975-től kezdve, amikortól megtalálták jelenlegi főműsoridős helyét, nézettségben a legsikeresebb tévéorozatokkal is képes volt versenyre kelni. A 60 Minutes 23 éven át a tíz legnézettebb tévéműsor között szerepelt,¹⁹⁴ s a műfaj úttörőjeként számtalan főműsoridős mutáció követte. A siker záloga részben a formában keresendő. A hírközlés hollywoodi technikákat kölcsönözve (beleértve a riporterek között kialakuló sztárkultuszt és a drámai történetmesélést) vált anyagilag is nyereséges ágazattá, s a hírmagazinok dramaturgiai elemeket is átemeltek a mozifilmekből a még sikeresebbé váláshoz (zene használatával, apró drámai jelenetek, erkölcsi konklúzió alkalmazásával), de ellentétben a hollywoodi szórakoztatással, dokumentumfilmnek mutatják be magukat.¹⁹⁵

A mozi gyakorlatilag azt igyekszik a maga hollywoodi módján megmutatni, hogy mi történik az újságírással – különösképpen a tévében, mely az amerikaiak kétharmadának legfőbb hírforrása – egy olyan korban, amikor a hírszolgáltatás egy mamutvállalat részeként csak egy, a szórakoztató profitközpontok között. S ebben az összevetésben senki sem vitatja A bennfentes állításait. 1995-ben az anyagot a csatorna vezetői nem azért tartották vissza, mert hamis tényeken alapult, vagy rágalmozó volt, hanem hogy nehogy megakadályozza a CBS eladását a Westinghousenak. Mike Wallace szerint egy interjú visszatartása elképzelhetetlen lett volna Dick Salant, a CBS News elnökének regnálása idején a hatvanas-hetvenes években, s elmondása szerint Bill Paley a CBS elnöke sem volt mindig boldog azzal, ahogy Walter Cronkite a Watergate-et kezelte, de Salant védte a stábot a fentről érkező nyomástól.¹⁹⁶ Ám múlnak az évek, s a hírszerkesztés, hírszerzés módszerei, célpontjai, eszközei is változnak. Az elnök

¹⁹³ Lacayo 1999, 18.

¹⁹⁴ 60 Minutes: Milestones 1999.

¹⁹⁵ Rich 1999.

¹⁹⁶ Rich 1999.

emberei és a Watergate óta Hollywood kedvelt népi története a magányos igazmondóé, aki megküzd a politikai, vagy nagyvállalati gonosszal, s nagy nehézségek árán diadalmaskodik felette, amikor a tényeket nyilvánosságra hozza. Ám az alapszituáción túl *A bennfentesben* a helyzet bonyolultabb, mivel majd minden karakter üzleti megfontolások részese, melynek következtében a film konklúziója, hogy a tévés hírközlés erkölcsileg relatív, s egy nagy játszma apró része.¹⁹⁷ Ugyanezt állítja David Ansen publicista is, szerinte *A bennfentes* leegyszerűsítve arról szól, hogy milyen nehéz az egyszerű igazságot elmondani, amikor az üzlet és nagy cégek nem engedik közölni azt.¹⁹⁸ Ugyanehhez a gondolathoz illeszkedik Lowell Bergman kijelentése, aki az oknyomozó újságírással kapcsolatos legújabbkori nehézségekre és aggasztó új szabályaira hívta fel a figyelmet: „ne használj titkos információt, ha az az ötszáz leggazdagabb cég alkalmazottjától származik, ahol a forrás titoktartási szerződést írt alá. És ne próbáld meg szóra bírni, mert akkor szándékos károkozással fogják megvádolni a kontaktot.”¹⁹⁹ Ahogy a producer a PBS-nek nyilatkozva megvonta a legfőbb konklúziót: „nekimehetsz az USA elnökének, de ne húzz ujjat a General Electric felé.”²⁰⁰ S mivel nincs profit a független oknyomozásban, ha a nagy cégek után nem kutathat az ember, nem marad nagy választási lehetőség: celebek kerülnek előtérbe, s könnyű, már-már súlytalan hírek töltik meg a hírműsorokat. Ennek ellenkezőjét igyekszik bizonyítani a producer, aki azt állítja a filmben, hogy „még mindig kemény sztorikon dolgozok. A 60 Minutes rengeteg embert ér el.” S a témakeresés mikéntje kapcsán a klasszikus újságírás ars poeticája bújik meg a producer gondolatai között: „Egy riporternek az emberek szinte mindig titkokat árulnak el. A mi dolgunk, hogy ellenőrizzük. Ha igaz a sztori és hírértékű, akkor bemutatjuk.” S mivel *Az elnök emberei* óta tudjuk, hogy milyen lassú, fárasztó és hosszan tartó folyamat a tények ellenőrzése, a rendező is dramaturgiailag előrelátóan igen lassan építi fel a történetet, hogy az oknyomozó újságírói munka frusztráló folyamatát minél jobban érzékeltesse.

Szándéka szerint *A bennfentes Az elnök emberei* magasságába kívánt emelkedni, mára aktualizálva a hősmítoszt, ám ebben több minden gátolta, s szakmai elismertsége ellenére sem vált anyagi sikerré, s nem indított el ezredfordulós boomot az újságíróiskolákban mint neves elődje. Bernard Weinraub újságíró szerint részben az volt az oka, hogy a filmet nem nézték a fiatalok (a nézők átlagéletkora negyven év felett

¹⁹⁷ Maslin 1999, E1.

¹⁹⁸ Ansen 1999, 98.

¹⁹⁹ *Smoke in the Eye* 1999.

²⁰⁰ Uo.

volt), hogy a történetben nem az USA elnökét buktatták meg, hanem egy sokkal kevésbé magasztos és kétesebb cél érdekében vették fel a harcot az újságírók. A forgatókönyvíró Eric Roth és a gyártó Disney stúdió vezetői is elismerték, hogy „a tény, hogy a cigarettázás rákot okozhat nem új, mint ahogy az emberek többsége azt is feltételezi, hogy a média korrumpálódott a nagy vállalatokkal.”²⁰¹

A *bennfentes* nem az újságírás aranyoldalaira kívánczó dolgozat: míg Az elnök embereiben a grállovag újságírók szent ügy érdekében járnak el sikerrel, addig A bennfentesben a nagy sztorit tönkreteszik a tévécsatorna vezetői, s amikor az anyag végül sugárzásra kerül a hős még illúzióvesztettebb, mint előtte, s inkább felmond és elmegy szabadúszónak, hogy kitörhessen a hálózat kényszerítette korlátok közül.²⁰² Tette nem válik dicsőséggé és személye sem magasztosul fel az események hatására. Wigand expozéja legalább olyan volumenű, mint 'Mély toroké' Nixon idején. De a végeredménnyel a bennfentes nem elégedett, mert nem lehet elégedett. Családja elhagyja, egzisztenciája megszűnik, ráadásul megbizonyosodik róla, hogy már a médiának sem lehet hinni. Egy cég – még ha médiaholding is – mégiscsak egy cég marad, amelynek legfőbb érdeke a részvényesek szem előtt tartása.²⁰³ Ráadásul a film mélyen hallgat arról a nem elhanyagolható tényről, hogy nem ez az első eset, amikor a média megfutamodik egy dohányvállalattal szemben. Az ABC News hírmagazin műsora 1994-ben Smoke Screen címmel sugárzott egy riportot, mely arról szólt, hogyan tudja a cigarettáipar kontrollálni a nikotinmennyiséget a gyártás során.²⁰⁴²⁰⁵ A díjnyertes riport miatt a megszólított dohánycég, a Philip Morris 10 milliárd dolláros pert indított a Disney tulajdonolta tévétársaság ellen, mely példátlan módon inkább nyilvános bocsánatkéréshez folyamodott, s 15 millió dollárt fizetett a jogi költségekért, minthogy többhónapos perbe bonyolódjon egy multival szemben, bár a hálózat ügyvédje szerint 65%-os eséllyel megnyerték volna a tárgyalást.²⁰⁶ „Nem azt kérjük, hogy a sajtó ne írjon a dohányzásról, tisztában vagyunk vele, hogy egy vitatott terméket gyártunk. Csupán azt szeretnénk elérni, hogy a sajtó ugyanolyan kétkedéssel fogadja kritikáinkat, mint mi az övéket” – mondta Steve Parrish, a cég egyik alelnöke, s bár a két cég kölcsönös hallgatásra kötelezte magát, ám a dohánycég agresszív pr tevékenységét mi sem jelzi

²⁰¹ Weinraub 1999.

²⁰² Rich 1999.

²⁰³ Kempley 1999.

²⁰⁴ Shepard 1995.

²⁰⁵ Egészen pontosan eltávolítják a (függést okozó) nikotint a gyártás során, majd egy részét visszateszik értékesítés előtt.

²⁰⁶ Landler 1995, D5.

jobban, hogy hétszáz egészoldalas hirdetést vásárolt vezető lapokban „A bocsánatkérés elfogadva” felirattal.²⁰⁷ Az eset a média megfélemlítésének eredményessége miatt nagy visszhangot váltott ki, s sokan az újságírás nagy vereségét látták az ügyben. S bár Paul Friedman, az ABC News ügyvezető alelnöke szerint a Philip Morris-ügy nem vetette vissza a csatorna oknyomozó részlegét, melynek újságírói állítása szerint abban az időben egyidejűleg 33 ügyön dolgoztak,²⁰⁸ a multi erődemonstrációjának sikerességét mi sem bizonyítja jobban, mint a tévéműsor 1995-ös megszűnése.

Az eset folyamányának tekinthető a Wigand-riport, s Bergman éppen ezért sokkal aggályosabbnak látta saját esetét, mivel itt bizonyíthatóan előzetes cenzúra, ha úgy tetszik öncenzúra történt – a dohánycég nem állt kommunikációs kapcsolatban a CBS-szel –,²⁰⁹ azaz a csatorna gyakorlatilag pénzügyi megfontolásokból akadályozta meg az igazság nyilvánosságra kerülését: a csatorna félt, hogy egy esetleges milliárddolláros per megtopredózhatja a CBS és a Westinghouse Electric 5.4 milliárd dolláros fúzióját.

Bergman egy további fontos tényre is rámutatott, mely az ezredfordulót követően válik majd egyre jelentőségteljesebbé, de vásznon először *A bennfentesben* fogalmazódott meg: a névtelen informátor problémája. A producer utóbb azt állította, hogy Wigandnak a körülmények ismeretében ki kellett volna állnia a kamerák elé, s elmondani a nyilvánosságnak a történetet. Anonimitás nélkül sokkal hatásosabb lehetett volna a sztori, s nem lett volna könnyű célpont, egy névtelen forrás valahol, akit titokban meg lehet keresni.²¹⁰ A múltat megváltoztatni azonban már nem lehet, s a hógolyó effektus elkezdődött. Ahogy az Al Pacino megformálta Bergman mondja a film zárójelenetében: „Ami egyszer már tönkrement, sosem lesz a régi többet”.

A bennfentes az új évezred újságíró-tematikájának számos elemét előlegezi meg, médiaábrázolása pedig a stúdiók szemléletváltásának első jele. A kilencvenes évek zsurnaliszta filmjeiben erőteljesen domináltak az elektronikus média alkotásai, melyek egymással versengve ábrázolták mind lelketlenebbnek és kegyetlenebbnek a tévében dolgozókat. Közülük néhányan munkájukat féltő, s emiatt behódoló áldozatok, de többségük arrogáns elitista, aki pénzért és hírnévért tesz tönkre átlagembereket, s ez a felsőbbrendűségi érzés az egész évtizedben végighúzódik a filmekben. Az újságíró nem

²⁰⁷ Shepard 1995.

²⁰⁸ Landler 1995, D5.

²⁰⁹ *Smoke in the Eye* 1999.

²¹⁰ Uo.

szerethető figura, szakmája elvesztette eredeti funkcióját, s a vegytiszta szórakoztatásra tett esküt, melyben emberéletek árán is a nézettség az egyetlen szempont. Ez a szemlélet meglehetősen szélsőséges példafilmeket eredményezett, s a mozik túlzó mivolta mellett háttérbe szorult a hitelesség, mint szempont. Utóbbi összefüggésben van a ténnyel, hogy az évtized médiabotrányai és plágiumsorozata meglehetősen ellenségessé tették a közvéleményt a szakmával szemben, mely a hatvanas évekhez hasonlónál is nagyobb hitelvesztést szenvedett el. Ennek eredményeképp a hagyományos újságírás, mint érték szinte teljesen eltűnik a filmekből, vagy erősen romanticizált formában jelenik meg a zsánerfilmekben. A tematika alkotásaiban ismét előtérbe kerültek az összeesküvések, a média politikával való összefonódásának morális dilemmái, a nézők manipulálása, melyhez a táptalajt az infrastruktúra erőteljes túltechnicizálódása szolgálja. Hollywood olyan mértékig fokozta a médiaábrázolást, hogy az érezhetően elért egy határig, mely nemcsak a filmkészítés etikai korlátját jelentette, hanem a nézők befogadóképességének végességét, s ingerküszöbük határát is egyben.

6. Újságírás az ezredfordulón

Az ezredfordulón vitathatatlanul a tévé volt a tömegkommunikáció legfontosabb közege. A nézőre az óriási csatornaválasztékból a nap huszonnégy órájában zúdult az audiovizuális tartalom. A tematikus adók létrejöttével az elektronikus média maga végezte el a tartalom-differenciálást, csekély előfizetői díjért cserébe pedig akár a reklámmentes tévézés élményét is igénybe vehették a nézők. A közszolgáltatóság és kereskedelmiség kérdése mind gyakrabban keveredett össze, a kilencvenes évekre érezhetően kezdtek felülemelkedni a kommersziális szempontok, melyek a hírközlés színvonalának esésével és bulvárosodásával jártak együtt. A tévékben a legkülönfélébb szórakoztató programok kaptak helyet a sokszínű műsorstruktúrában, s a legsikeresebbek licensztermékként a világ legkülönbözőbb országaiban adaptálódtak a helyi viszonyokhoz – az eredeti játékszabályok szigorú betartása mellett. Az elektronikus médiában tovább folytatódtak a kilencvenes évek globalizációs folyamatai, éppen úgy, ahogy a Gyilkos optika jövedölte meg két évtizeddel korábban. Az ezredforduló két legnépszerűbb műsortípusa a valóságshow és kvízműsor volt, melyek természetükből fakadóan a leginkább képesek voltak kiszolgálni a nézői elvárásokat és megtestesíteni a befogadó számára a nagy álmot.

A kvízműsorok hatalmas pénznyeremények lehetőségével a meggazdagodás esélyét kínálták a nézőnek, ahol némi szerencsével, s még több tudással bárki milliomossá válhatott, ráadásul a tévé nyilvánossága (a sorsjegyekkel és szerencsejátékokkal ellentétben) hírnevet is kínált a résztvevők számára. Az évtized során pedig az is megtapasztalható volt, hogy ha szükséges, a játék menetközben képes alkalmazkodni a nézői elvárásokhoz. Így fordulhatott elő, hogy a nézők érdeklődésének fenntartása érdekében a műveltségi kérdések fokozatosan átalakultak, s nagy tudás helyett egyre inkább a napi bulváréletben és szórakoztatóiparban szerzett jártasság jelentett szellemi tőkét, s segítette nyereményhez a játékost. Ez a torz műsorpolitika a néző számára egyszerre sugallta azt a hamis illúziót, hogy általános műveltsége kiemelkedő, másrészt a kérdések megválaszolása sikerélményt és az „én is nyerhetnék” jóleső érzését kínálta.

A valóságshow-k funkciója részben eltérő volt a kvízműsoroktól: egyszerre elégítették ki a néző voyeurizmusát és lehetővé tették az átlagember tévébe kerülését, valamint a tévén keresztül a híressé válást. Utóbbi lehetőség része a kvízzjátékoknak is, s további közös a két műsortípusban, hogy elsődleges szándékuk a néző szórakoztatása. A

Big Brother és hasonszórú társainak népszerűsége éveken át tartott, a tematika gyakorlatilag kis változtatásokkal kínálta ugyanazt a szórakozást roppant alacsony gyártási költségek mellett. A valóságshow-k legnagyobb jelentősége abban rejlett, hogy képességtől, tudástól, megjelenéstől függetlenül bárki bekerülhetett, ráadásul a néző könnyebben tudott azonosulni a hozzá hasonló átlagemberekkel. Amikor pedig megfakult a műsortípus sikere, könnyen váltak a valóságshow-k modernkori tehetségkutatókká, melyekben továbbra is a hétköznapi emberek szerepelhetett. Ebben a műsortípusban is elsősorban a tömegszórakoztató, azon belül is az énekes-táncos műfajok domináltak, a globalizálódó médiában ráadásul akár könnyen nemzetközi hírnévre tehetett szert egy nemzeti verseny résztvevője. A világot gyorsan meghódította 2007-ben egy brit tehetségkutató műsor (Britain's Got Talent) első győztese Paul Potts, aki mobiltelefon eladóból lett operaénekes, s talán nála is nagyobb karriert futott be a skót szociális munkás, Susan Boyle, aki első nyilvános megjelenésével és zavarával mind a zsűri, mind a közönség hangos kacaját váltotta ki, majd előadása kezdetén hangos ovációval revidiálták előítéletüket. A sajtó egyöntetűen megállapította, hogy Susan Boyle mesébe illő története jelentős részben az internetnek köszönhető. Ahogy írásában a brit publicista Leigh Holmwood is megjegyezte, a 47 éves amatőr énekes a YouTube videómegosztónak és a közösségi oldalaknak (Facebook, Twitter) köszönhetően szinte első éneklése pillanatában nemzetközi sztárrá vált, előbbin egy hét alatt 26 millió nézték meg produkcióját és kilenc nap alatt húsz különböző honlapon 100 millióan látták előadását.²¹¹ Ez a két adat végképp bebizonyította, hogy a tévé monopóliuma nemcsak veszélybe került, de az internet és a telekommunikáció fejlődése forradalmi változásokat idéz elő a médiafogyasztásban. Az internet kommercializálódása a kilencvenes évek közepén kezdődött, robbanászerű elterjedésének eredményeképp 2009-re a világ lakosságának negyede, mintegy 1,67 milliárd ember használja a webet,²¹² százmilliók látogatják a videómegosztókat, pikáns, erőszakos, exkluzív anyagokért, melyeket gyakran az egyszeri átlagember készít akár mobiltelefonjával, s tömegek regisztrálják magukat a közösségi oldalakon, ismerkedés, kapcsolattartás, hétköznapi kommunikáció céljából. A kilencvenes évek végén megjelenő mobiltelefonok gyors evolúciós fejlődést írtak le, képek, majd videófelvételek készítésére váltak alkalmassá, bármely pillanatban az ember rendelkezésére állnak. A mozgóképek fogyasztásának módja fokozatosan alakul át, s a

²¹¹ Holmwood 2009, 24.

²¹² World Internet Usage Statistics 2010.

tévéről a számítógépre, valamint az internetre kerül a hangsúly. Ennek eredményeképp a szakemberek szerint a tévé és a számítógép nem is olyan távoli jövőbeni összeolvadása várható. „Egy nagy kulturális váltás tanúi vagyunk, az ország már másként néz televíziót, (...) lényegében nincs szükség tévékészülékre” – mondta Seth MacFarlane, a *Family Guy* című rajzfilmsorozat alkotója, s valóban: az NBC.com honlapon a látogatók egy év alatt félmilliárd videotartalmat néztek meg.²¹³ Erre a kézzelfogható változásra több csatorna is reagált, a CBS és Viacom például 45 millió dollárt fektetett be a Joost nevű világhálós tévé fejlesztésébe, melynek tartalmához a fogyasztók ingyen juthatnak hozzá.²¹⁴ A hírközlés és tömegszórakoztatás összemosódása egyik látványos mérföldkövének tekinthető a CNN 2008-as elnökválasztási műsora, melyben a tévénezők először láthattak hologram révén egyik városból másikba „átközvetített” háromdimenziós riportert. Wolf Blitz műsorvezető a Chicagóból élőben tudósító Jessica Yellin újságíró hologramjával beszélgetett a New York-i tévéstúdióban, akinek 35 kamerával rögzített háromdimenziós képe éppen olyan volt, mint a *Csillagok háborúja* (*Star Wars*, r.: George Lucas, 1977) és más hollywoodi tudományos-fantasztikus filmek trükkjei.²¹⁵

A tévénezési szokások változásának követésére a tévécsatornák szövetségre léptek: egy tucat amerikai nagyvállalat (köztül a Disney, a CBS és az NBC-Universal) közösen igyekszik a változó szokásokat felmérni, s olyan fejlesztéseket terveznek, amelyekkel nyomon követhetik, milyen alternatív formában (interneten, mobiltelefonon) nézik az emberek a televíziós műsorokat.²¹⁶ Az internet és mobilkommunikáció révén tovább nőttek az emberek szórakozási lehetőségei, s egyúttal a társadalom erre irányuló igénye is: a globális média- és szórakoztatóipar évente jelentős bővülést ér el, melyből az amerikai növekedés átlagosan 5,6%-os.²¹⁷ A szórakoztatóipar hatalmas monstrumként nehezedik a kultúrára és a hírközlésre, s a hatalmas profittal kecsegtető területeken folytatódott a kilencvenes évek piaci átrendeződése: 2004-ben az USA egyik vezető tévécsatornája, az NBC, és Hollywood egyik vezető stúdiója, a Universal jelentette be fúzióját. Egyesülésükkel olyan óriásvállalat jött létre, melyben korporatív szinten valósult meg a tömegszórakoztatás és hírközlés egyesülése, ám az NBC-Universal csak egy lett a mammutvállalatok sorában,

²¹³ Vámosi 2008.

²¹⁴ Richtel 2007.

²¹⁵ Welch 2008.

²¹⁶ Coalition for Innovative Media Measurement (www.cimm-us.org)

²¹⁷ PricewaterhouseCoopers: „Globális szórakoztatóipari és média kitekintés: 2006-2010”. (www.pwc.com)

a világ legnagyobb szórakoztató és médiaholdingja, a Disney,²¹⁸ valamint a Ted Turner tulajdonolta Time Warner²¹⁹ és a Rupert Murdoch birtokolta News Corporation²²⁰ mellett. Ezek a gigászi cégek egyértelműen kifejezik azt a törekvést, mely a tömegtájékoztató és tömegszórakoztató monopolizálására irányul. A hírközlés és szórakoztató kiváltsága 2000 után alapvetően ennek a négy vállalatnak a kezében összpontosul. A példa nélküli technikai expanzió teljesen új struktúrájú piacot teremtett a média számára, melyben egyre csökkenő szerepet és komolyabb válságot él át a nyomtatott sajtó. A piaci átrendeződés érzékenyen érintette nemcsak a nyomtatott sajtót, de önmérsékletre sarkallta az elektronikus médiát is, a 2008-ban kezdődő gazdasági recesszió pedig megrogyasztotta a hitelekkel terhelt teljes amerikai médiapiacot. Az újságkiadók ötöde folyamatos pénzügyi zavarokkal küzd, több neves kiadó jelentős tartozásokat halmozott fel, mely nagy hagyományokkal bíró lapok megszűnését, mások fúzióját vetíti előre. Csődhelyzetbe került a 160 éves múlttal visszatekintő Chicago Tribune; de veszteségessé váltak olyan tekintélyes kiadványok is, mint az 1923-ban alapított politikai hetilap, a Newsweek,²²¹ s a lappiac gyökeres átalakulásának szükségességét senki sem vitatja. 2009-ben az amerikai nyomtatott sajtótermékek egy év alatt 2,8 milliárd dolláros reklámbevétel csökkenést könyvelhettek el,²²² az amerikai magazinpiac hirdetési oldalainak száma a 2001-es 238.000-ről 170.000-re apadt,²²³ egyúttal a legtöbb sajtótermék jelentős példányszám csökkenést szenvedett el, mely egyrészt a 2008-ban begyűrűző gazdasági válság, másodsorban pedig az internetes reklámbevételek növekedésének tudható be. Az Amerikai Lapkiadók Szövetsége 2010-re jósolja, hogy az internet először ér el nagyobb bevételt a nyomtatott sajtónál.²²⁴ Az írott sajtó válságán a 2010-ben is tartó tömeges újságíró-elbocsátások és technikai átszervezések sora sem segített, pedig még a legnagyobb hagyományú lapoknál, mint a The New York Times is megszorítások sorát alkalmazták. „A folyamat közelségem újkeletű, a lappiac sorvadása 20 éve tart” – jegyezte meg John Morton, független

²¹⁸ A Disney cégben a Walt Disney Pictures és Miramax Pictures mellett további filmstúdiók találhatók, az ABC News pedig csak egyike a társaság több tucat tévécsatornájának. S a Disney a szórakoztató jegyében közismert tizenegy vidámparkjáról is.

²¹⁹ A Time Warnerben a Warner Bros. és New Line Cinema filmstúdiók mellett többek között a CNN hírcsatorna található meg.

²²⁰ A News Corporation működteti többek között a 20th Century Fox filmstúdiót és a 24 órás hírtévé csatorna Fox News-t.

²²¹ Clifford 2010, A1.

²²² Newspaper Association of America (www.naa.com)

²²³ Clifford 2010, B7.

²²⁴ Newspaper Association of America (www.naa.com)

médiaszakértő,²²⁵ ám nem mindenki aggódik az írott sajtóért, sőt, a hírközlés új jövőképét határozta meg Rupert Murdoch, aki tovább folytatta médiakonglomerátumának expanzióját a Dow Jones hírszolgáltató és lapkiadó csoport felvásárlásával,²²⁶ s terjeszkedésével is demonstrálta, hogy töretlenül bízik a nyomtatott sajtó jövőjében. „A napisajtó számára az önelégültség jelenti a legnagyobb fenyegetést” – nyilatkozta a felvásárlás kapcsán, majd hozzátette, „a nyomtatott sajtó kimondottan fantasztikus jövő elé néz, mert az embereknek egyre nagyobb szükségük van a megbízható és körültekintő anyagokat előállító, intelligens újságírói munkára. A mi szerepünk nagyszerű újságírást és nagyszerű véleményeket adni az olvasóinknak.”²²⁷ Optimizmusát alátámasztja az a 2010-es statisztika, mely szerint az elektronikus médiumok térhódítása ellenére a 300 millió lakosú Egyesült Államokban még mindig csaknem 100 millió felnőtt olvas naponta nyomtatott lapot.²²⁸ Miközben a nyomtatott sajtó megállíthatatlannak tűnő válságba került, az infotainment jegyében továbbra is amerikaiak tömegei tévéznek, akik családonként 2,8 tévén átlagosan 118,6 csatorna közül választhatnak az évtized végére,²²⁹ a napi tévézés átlaga négy óra, de az átlagamerikai naponta akár kilenc órát is eltölt valamilyen médiummal, a televízió mellett számítógép képernyője előtt, az internetet böngészve vagy a mobiltelefonját használva.²³⁰ „Ez jóval több, mint amire tíz évvel ezelőtt bárki is gondolt volna” – mondta a Bell State Egyetem kutatása kapcsán Bob Papper, a Hofstra Egyetem médiaprofesszora, s kiemelte, hogy a négyórányi tévézés mellett körülbelül ugyanannyi a számítógép előtt eltöltött órák száma is, sőt, a vizsgálat szerint a médiával töltött idő mintegy 30 százalékában az emberek egyszerre több korszerű eszközt is használnak. Szakértők az aggasztó tendencia egyik lehetséges következményének tartják, hogy a fogyasztók a jövőben egyre kevésbé fogják tudni megkülönböztetni a híreszteléseket a tényhírektől.²³¹

Egy 2009-es kutatás szerint az amerikaiak elsődleges hírforrása ugyan továbbra is a televízió, de a belföldi és a nemzetközi hírek forrásaként az internet már megelőzte a nyomtatott sajtót.²³² A tájékozódás jelentős részben az esti tévéhíradókból történik a 21. században: 2006-ban átlagosan több mint 26 millió tévéző ült le naponta a három

²²⁵ Perez-Pena 2009, B1.

²²⁶ Siklos 2007, C4.

²²⁷ Erbsen–Giner–Senor–Torres 2009, 2.

²²⁸ Plambeck 2010, B2.

²²⁹ MTI 2008.

²³⁰ Repkova 2005, 25.

²³¹ Repkova 2005, 25.

²³² Pew Research Center 2009, www.people-press.org

nagy tévécsatorna (NBC, CBS, ABC) hírműsorának egyikét megnézni.²³³ Az NBC hírolvasóját Katie Couricot pedig – aki évi 15 millió dolláros fizetésével a legjobban kereső tévébemondónak mondhatja magát napjainkban – a CNN riporterével, Anderson Cooperrel együtt egyenesen szupersztárként kezelik. Couric magánélete a hírességekhez hasonlóan állandó témát ad a bulvárlapoknak, marketingértékéről mi sem mond el többet, minthogy az NBC 10 millió dollárt költött híradásának pr-kampányára, s az őt reklámozó szpotok vég nélküli sugárzására.²³⁴ Wendy Rieger, az NBC bemondója szerint egyre aggasztóbb a tévéhíradók szórakoztató szerepének térnyerése, szerinte „az emberek kezdik elfelejteni, miről szól az újságírás. Nem csinos arcokról, hanem a hírekről. Ki fog példát mutatni az embereknek, ha senki nem marad közülünk?”²³⁵ Peter R. Kann, a Dow Jones Lapkiadó elnöke, egy a Columbia Egyetemen tartott beszédében ama aggályának adott hangot, miszerint torzzá és félrevezetővé válik az az újságírás, amelyik túl nagy hangsúlyt helyez a szórakoztatásra. Nyugtalanítónak véli, hogy elismert politikai újságírók showműsorokban szerepelnek, s problémásnak tartja a hírek és a vélemények közötti elválasztó vonal homályosulását. Kann a szórakozás és hírközlés összefonódását is kritikával illette, mondván, a hírközlés jelentős területen összeolvad a reklámokkal, a kereskedelmi hirdetésekkel. Aggályosnak érzi emellett, hogy az amerikai sajtó különösen zavaró módon a szélsőségeket mutatja be, az extrém nézeteket ütközteti (katasztrófák, gyilkosságok sorozata, erőszak), melyben az átlagember nem ismerhet magára. Az amerikai sajtó jelentős részét ezenkívül az elvárható kritika helyett hamis pesszimizmus jellemzi, továbbá a növekvő vonzalom a furcsa, rendellenes, beteges jelenségek iránt. Szerinte túl sok van a pillanatnyi hírességekből, a kétnapos válságokból és a történelmet írni akaró emberek által kijelölt meghatározó pillanatokból.²³⁶ A hírek és vélemények közötti határvonal eltűnésének kritikáját fogalmazta meg Michael Graham amerikai publicista is, aki az amerikai elnökválasztás apropóján egyoldalúsággal és elfogódottsággal vádolta meg a médiát, melyben túlreprezentált volt Barack Obama, ellenfelével, a republikánus John McCainnel szemben.²³⁷ Az Obama körül kerített médiafelhajtás kétségtelenül hatott az emberekre: az USA történetének első színesbőrű elnöke gyakorlatilag sztárrá vált megválasztása napján, melyre bizonyíték, hogy a választást követő napon rekordokat

²³³ Steinberg 2006.

²³⁴ Steinberg 2006.

²³⁵ Farhi 2006, C1.

²³⁶ Kann 2006.

²³⁷ Graham 2008, 23.

döntöttek a lapértékesítések. Több napilapot többszázszáz példányszámban kellett újranyomni, az USA Todayből például egy átlagos hétköznapiánál 500.000-rel adtak el többet, de az újságok internetes változatait is tömegek keresték fel, a The Washington Post honlapjára 15,2 millióan kattintottak egy nap alatt.²³⁸ Amerika új hősökre és bulvárszenzációkra vágyik, olyanokra, mint Obama, vagy a CNN egészségügyi sztárújságírója, az egyébként gyakorló idegsebészként is dolgozó Sanjay Gupta, aki a Haiti földrengés alatt egy azonnali beavatkozást igénylő esetben a kamerák előtt hajtott végre koponyaműtétet egy tizenkétéves kislányon.²³⁹

A nagyobb nézettségért zajló hírverseny egyre elkeseredettebb lépésekre sarkallta a tévécsatornákat, melyben a harc már nem a hírért, hanem sokkal inkább a riválisokkal történik. A csatornák az egymással való versengésük során a 21. század médiafogyasztói között új nézőt már nem találnak, ezért csak a többi tévéadó rovására lehet javítani a statisztikákon. S mivel az internet miatt az elektronikus médiában is folyamatosan csökkennek a bevételek és a tévécsatornákat is érzékenyen érintette a begyűrűző gazdasági válság, az állandó témát jelentő költségcsökkentések, leépítések, elbocsátások mellett a rivalizálás már nemcsak a hír- és médiamonopolizációról, hanem a túlélésről is szól. Az elnökválasztás hatására kiéleződött belpolitikai helyzet közepette a Fox News tévécsatorna az amerikai médiatörténetben példa nélküli lépésre szánta el magát. Egy, a Barack Obama elnökjelölt egészségügyi programja ellen szervezett tüntetés kapcsán a Fox több vezető napilapban is megjelentetett egy hirdetést, melynek szövege így szólt: „Hogyan maradt le az ABC, a CBS, az NBC, az MSNBC és a CNN erről a sztoriról? A Fox mindenről tudósít.”²⁴⁰ Az öt megszólított tévécsatorna tiltakozott a provokáció ellen, s leszögezte, hogy az adott eseményről még aznap vezető hírben számoltak be.²⁴¹ Rick Sanchez, a CNN műsorvezetője hangsúlyozta a Fox „egy hazugságot használ fel arra, hogy megpróbálja szembenálló táborokra osztani az embereket.” A CNN-nél azt is megemlítették, hogy a Fox News az eseményről szóló egyik riportjában nem csupán közvetítette a gyűlést, hanem az egyik munkatársa vezényelte is a tömeg tiltakozását. „Az igazi hírszerkesztőségnek feladata beszámolni arról, ami történik. (...) Beszámolni egy történetről annyi, mint korrekt és

²³⁸ Rainey 2008.

²³⁹ Stelter 2010, B1.

²⁴⁰ „How did ABC, CBS, NBC, MSNBC and CNN miss this story? Fox News Channel. We cover all the news.”

²⁴¹ AP 2009.

kiegyensúlyozott módon ismertetni azt, és lehetővé tenni, hogy az amerikaiak véleményt formáljanak róla.”²⁴²

Az újságírás feladatáról írt Andrew Alexander ombudsman is, amikor a 2010. évi Haiti földrengésről a The Washington Post megrázó képeket közölt címlapján, melyen megégett holttestek voltak láthatók. A nagy közfelháborodást kiváltó képek kapcsán Alexander publicisztikájában leírta, fogadtatásuk tükrében helyesnek tartja, hogy címlapon szerepeltek a megdöbbentő felvételek. „Az újságírás az igazság közléséről szól, és a szörnyűségeket ábrázoló, mellbevágó fotók a valóságot mutatták be, még ha érzelmileg felkavarók is” – írta. Hozzátette ugyanakkor, hogy megérti, hogy az olvasók egy részét sokkolták a képek, és elfogadja, hogy egyesek szenzációhajhászást emlegetnek, de a hírközlésben nincsenek egyetemes szabályok a zavarbaejtő képek közlésére.²⁴³ Figyelemreméltó, hogy ez a képsorozat nem egy bulvárújságban, hanem az USA vezető konzervatív napilapjában jelent meg, ami bizonyítja, hogy hírfeszültség nem tett jót a nyomtatott sajtónak sem. Ezzel hozható összefüggésbe az a tény is, hogy az ezredfordulót követően tömegesen fordultak elő plágiumesetek, jelentek meg a szakma nimbuszát romboló, példaképnek a legkevésbé sem nevezhető, refelketorfényre, hírnévre vágyó percemberek. 2003-ban Jayson Blairről, a The New York Times újságírójáról derült ki, hogy plagizált,²⁴⁴ s hasonló okok miatt bocsátották el a laptól Zachery Kouwe-t,²⁴⁵ valamint az ABC és az AP munkatársát, Alexis Debatot is. 2007-ben három, a The New Republicban álnéven publikált iraki élménybeszámolóról bizonyosodott be, hogy koholmány, Scott Thomas Beauchamp iraki katona írásainak valóságosságát egy hivatalos katonai vizsgálat, illetve újságírói kutatások is cáfolták.²⁴⁶ A legérthetlenebb és banálisabb eset kétségtelenül a The New York Times nevéhez fűződik, ahol egy idegen e-mailben írt John F. Kennedy lányának politikai ambícióit kritizáló levelet a párizsi polgármester, Bertrand Delanoë nevében, amit a napilap minden különösebb ellenőrzés nélkül leközzölt.²⁴⁷

Nem csoda, hogy egy ilyen túltechnicizált, botrányokkal tűzdelt médiavilágban, amikor egymást érik a csalások, tévedések, helyreigazítások, az emberek mind jobban elvesztették bizalmukat a médiával szemben. Egy 2009-es felmérés szerint az amerikaiak csaknem kétharmada értett egyet azzal az állítással, hogy gyakran

²⁴² Uo.

²⁴³ Alexander 2010, A15.

²⁴⁴ Barry–Barstow–Glaser–Liptak–Steinerg 2003, 20-23.

²⁴⁵ NYT 2010, B2.

²⁴⁶ Goldfarb 2007.

²⁴⁷ Editor’s Note 2008, A32.

pontatlanok a médiában megjelenő tudósítások. A közvéleménykutatás szerint huszonnégy évvel ezelőtt az amerikaiak 34 százaléka gondolta azt, hogy a sajtó téved, ez az arány 2009-re 63 százalékra emelkedett. Négy amerikai közül három pedig úgy véli, hogy a tudósítások nem kiegyensúlyozottak.²⁴⁸ Ráadásul súlyosbítja a média megítélését, hogy a kilencvenes évek és ezredforduló sajtóbotrányaiban nagy hagyományú, presztízsértékű lapok voltak érintettek. Szimbolikus jelentőségű, hogy a hetvenes évek heroikus oknyomozó újságírás megteremtője, Carl Bernstein támadta a médiát az „idióták kultúrájának” propagálása és a „mohó celeb-, szenzáció- és botrányhajhász gépezetté válása miatt, mely konzummálja a tisztességes újságírást”.²⁴⁹

Ám a hetvenes évek kereszteslovag újságírása végérvényesen idejétmúlttá vált, s azok az értékek, melyet képviselve a Washington Post újságírói képesek voltak elmozdítani az USA elnökét, az új évezredre elképzelhetetlen távolba kerültek, de ezért a megváltozó politikai környezet is felelőssé tehető. Woodwardéknak a hetvenes években elegendő volt egy neve elhallgatását kérő informátor (’Mély Torok’) segítségével, aki nemcsak az ügy kapcsán, hanem azt követően is évtizedekig képes volt anonimitásban maradni. Az újságírói titoktartás egy életre szól, s ezt az erényt rombolta a nyolcvanas években A szenzáció áldozata, de ez a motívum megjelent A bennfentesben és több más médiafilmben is. Az ezredfordulón azonban egy politikai botrányt követően megrendülni látszik a sajtószabadság és a források ilyenén védelme. A média által Plamegatének nevezett botrány 2003. július 14-én pattant ki, amikor a The Washington Post riportere, Robert Novak egy leleplező írásában felfedte egy CIA ügynök, Valerie Plame személyazonosságát. Az igazán nagy szenzációt azonban nem ez okozta – bár a törvények börtönbüntetéssel sújtják egy titkosügynök leleplezését –, hanem amikor kiderült, hogy az információt a Bush-adminisztráció szivárogtatta ki bosszúból azért, mert Plame férje, Joseph C. Wilson George W. Bush elnök számára kedvezőtlen tényeket közölt a médiában. Wilson – aki közel-keleti diplomataként jelentős összekötő szerepet töltött be az USA és Irak között – 2002-ben felkérést kapott a CIA-tól, hogy erősítse meg azt az állítást, mely szerint Szaddám Huszein iraki elnök nagy mennyiségű urániumot próbált beszerezni Nigerből. Ez a feltételezés legitimizálta ugyanis az USA Irak elleni katonai offenzíváját. Wilson afrikai küldetése eredménytelenül zárult, semmilyen bizonyítékot nem talált a Niger és Irak közötti

²⁴⁸ Pew Research Center 2009.

²⁴⁹ Ehrlich 2004, 132.

feltételezett nukleáris kapcsolatra, s ezt megírta a The New York Times hasábjain is.²⁵⁰ A felvetést, hogy a Bush-adminisztráció szándékosan szivárogtatta ki felesége ügynökszerepét, maga Wilson jelentette ki a CBS tévécsatornán.²⁵¹ Az ügy média- és politikatörténeti jelentőségét húzta alá több írásában is David Corn politikai újságíró, aki hangsúlyozta, első alkalommal bizonyosodott be, hogy a kiszivárogtatást – s vele egyúttal egy valószínűsíthető bűncselekményt – a Fehér Ház követte el, s ezzel a Bush-adminisztráció bizonyíthatóan a nemzetbiztonság elé helyezte a politikai érdekeket.²⁵² Ám az ügy ezzel nem ért véget, Judith Miller, a The New York Times és Matthew Cooper, a Time Magazin újságírója is a vizsgálóbizottság látókörébe került az eset kapcsán, s miután mindketten meg nem nevezett forrásokra hivatkoztak az ügyben, bíróság előtt kényszerítették őket informátoruk megnevezésére. A nyomás hatására Cooper végül felfedte az információközlők személyét,²⁵³ Millert viszont 18 hónap börtönbüntetésre ítélték a tanúskodás megtagadásáért. Három hónappal később engedték csak szabadon, miután forrása felmentette őt titoktartási kötelezettsége alól, s az újságíró tanúskodott a bíróságon. „Azért vonultam börtönbe, hogy védjem azt az időtálló szabályt, mely szerint az újságírónak meg kell tartania ígéretét, hogy ne adja ki titkos forrásait” – mondta szabadulását követően.²⁵⁴ Az USA 31 államában külön jogszabály védi az újságírókat attól, hogy bizalmas forrásaik kiadására kényszerítsék őket, szövetségi szinten viszont nincs törvény, amely megóvná a zurnalisztákat,²⁵⁵ és a Legfelsőbb Bíróság arra alapozta érvelését, hogy az alkotmánynak a sajtószabadságot biztosító kiegészítése nem mentesíti az újságírót a tanúvallomás kötelezettsége alól, ha bűncselekmény kiderítéséről van szó. „Ha nem lehet megbízni az újságírók diszkréciójában, akkor nem tudják ellátni feladatukat és a sajtó nem lehet szabad” – érvelt Miller.²⁵⁶ Arthur Sulzberger jr., a The New York Times kiadója kijelentette, „az nem lehet, hogy újságíróknak börtönbüntetéssel kell szembenéznük csak azért, mert kemény hangon próbálnak tudósítani a kormány tevékenységéről”,²⁵⁷ és sürgette a Kongresszust, hogy biztosítson törvényes eszközöket az újságírók védelmére, s ne kelljen börtönbüntetéssel szembenéznük, amiért a munkájukat végzik. Az amerikai és nemzetközi média is aggodalmát fejezte ki a politikai boszorkányüldözés miatt, s az

²⁵⁰ Wilson 2003, 9.

²⁵¹ Arak 2003.

²⁵² Corn 2007.

²⁵³ Cooper 2005, 38.

²⁵⁴ Schmidt–VandeHei 2005, A1.

²⁵⁵ Liptak–Newman 2005. A1.

²⁵⁶ Liptak–Newman 2005. A1.

²⁵⁷ Liptak 2004.

érintett Matthew Cooper mellett magyar kommentárok is megjegyezték, hogy az ítélet a későbbiekben elriaszthatja a nevük elhallgatását kérő forrásokat információk átadásától.²⁵⁸

Látható, a média válsága annak valamennyi területét sújtja a 21. században. A tévék mind nehezebben bírkóznak meg az internet keltette versennyel, identitászavarba kerülnek a küzdelem során, s emellett szinte már elhanyagolható a húsz éve ismert tény, a nyomtatott sajtó folyamatos zsugorodása. Médiakonglomerátumok irányítása alatt a tévé visszavonhatatlanul a tömegszórakoztatás eszközévé silányult, s új elem, hogy ebbe beleértendő a hírközlés és tájékoztatás csatornái, műsorai is. A hírműsorok vezetői között hollywoodi módra sztárkultusz bontakozik ki, a nézők bulvárújságokból visszaköszönő bemondóktól kapják a tényközlést. Sőt, a politikai elitbe is átgűrűzik a folyamat, mely a nyolcvanas években egy másodrangú színész elnökké válásával kezdődött (Ronald Reagan), majd az ezredfordulón egy hollywoodi akcióhős lett Kalifornia kormányzója (Arnold Schwarzenegger), egy elnök bulvárbotránya háttérbe szorította politikusi nagyságát (Bill Clinton), az első színesbőrű amerikai elnököt (Barack Obama) pedig úgy köszöntötték, mint egy népi hőst és médiasztárt. A politikusok mindennapos szereplői lettek a bulvármédiának, a talk showknak, s a népszerűségi versenyben a politika is vészesen kezd összemosódni a szórakoztatással. Az ezredforduló filmjei ennek megfelelően válságról árulkodnak: technikai-, identitás-, szakmai-, etikai-, erkölcsi válságok soráról szólnak, melyek alkalmanként már-már az újságírói szakma létét is megkérdőjelezzik.

6.1. Az ezredforduló médiafilmjei

A 21. század eleji médiazűrzavar érezhetően visszavetette a hollywoodi újságíró-filmeket, mind számukban, mind minőségükben. A stúdiók szemmel láthatóan nem tudtak mit kezdeni a kialakult és változó médiahelyzettel. A kilencvenes évek bevált sémái elhasználódtak, vagy kiüresedtek, 2000 után a talk- és valóságshow-król filmet készíteni már avított dolognak számított, különösképpen az olyan előzményfilmek függvényében, mint a *Truman Show*, vagy az *Ed TV*. Néhány alkotás ugyan még továbbgondolta az évtized elején a tematikát (*15 perc hírnév*; *Showtime – Végtelen és*

²⁵⁸ Zord 2005.

képtelen), s bátortalan utópikus lépésekkel is próbálkoztak a virtualitás lehetséges következményeinek ábrázolására a showbizniszben (*SImOne – Sztárcsináló 1.0 /SImOne*, r.: Andrew Niccol, 2002/), de a kilencvenes években tapasztalható ilyen irányú filmdömping elmúlt. A szórványfilmek így inkább tekinthetők még az előző évtized tematikájához kapcsolódó utóregzéseknek, melyek nemcsak újdonságot nem hordoztak magukban, hanem általános színvonaluk sem közelítette meg az elődökét.

Hasonló válságba került a nyolcvanas években még oly népszerű külföldi riporter, haditudósító tematika. Bár a kilencvenes évek és 21. század első évtizede bővelkedik nemzetközi konfliktusokban (Afganisztán, Irak, Szomália, Ruanda, Libanon), hadmozgásokban, a filmek meglehetősen távolságtartással követik az eseményeket. Ennek egyik oka, feltehetően az a nézői elvárásokhoz való alkalmazkodás, melyet a stúdiók arra alapoznak, hogy az amerikaiak egyre kevésbé érdeklődnek a külföldi hírek iránt, s az olvasói igényekhez igazodva a lapok csökkentették ilyen irányú tartalmaikat, s a szakterület újságíróállományát.²⁵⁹ Amennyiben mégis vászonra kerültek a világválságok, az elkészült alkotások leginkább a dokumentarista ábrázolásmódjuk miatt kaptak figyelmet (*A Súlyom végveszélyben /Black Hawk Down*, r.: Ridley Scott, 2001/; *Hotel Ruanda /Hotel Rwanda*, r.: Terry George, 2004/; *A kutyákat lelövik, ugye? /Shooting Dogs*, r.: Michael Caton-Jones, 2005/), s miközben hangsúlyos bennük a realizmusra való törekvés, újságírókarakter és médiaábrázolás a legritkább esetben jelenik meg a történetekben. Főszereplőik inkább egyszeri átlagemberek, akik szemtanúi, áldozatai az eseményeknek, s a legritkább esetben válnak hőssé. Mindez összefüggésben áll egyaránt az amerikaiak külföldi hírek iránti apátiájával, a szeptember 11-ével kapcsolatban kialakult idegenellenességgel, illetve az összeesküvéselméletekből kiolvasható kiábrándultsággal. Nem véletlenül vált ebben a bizonytalanságban minden idők legsikeresebb dokumentumfilmjévé a Bush-adminisztráció ellen készült dolgozat, a *Fahrenheit 9/11* (r.: Michael Moore, 2004), mely az iraki invázió valódi okait és a World Trade Center elleni atrocitások hátterét kutatta. Bár Michael Moore meglehetősen vehemenciával feszült neki a témának, s elfogultsággal, illetve populizmussal vádolható, a film fogadtatása egyértelműen jelezte az amerikai társadalom fogékonyságát az összeesküvések iránt, illetve az igazság utáni óhatatlan vágyát. A Bush-adminisztrációban megrendült az emberek bizalma, mégsem következett be a Watergatehez hasonló nagy leleplezés, elnök-buktatás, a

²⁵⁹ Pew Research Center, 2008.

frusztrációt tovább fokozta a Patrióta-törvény, a film témába vágó alkotások híján mégsem töltötte be a feszültségszabályozó szerepet. Az érdektelenség következménye a külpolitikai részlegek zsugorodása, a közérdeklődés pedig alapvetően határozta meg a hollywoodi filmkészítést. Az alkalmi haditudósítók háborús bűnösök után nyomoznak (*Rókavadászat /The Hunting Party*, r.: Richard Shepard, 2007/), polgárháború sújtotta országban harcolnak a nagyvállalati kizsákmányolás ellen (*Véres gyémánt /Blood Diamond*, r.: Edward Zwick, 2006/), de a karaktereket alapvetően jellemzi a hitelvesztés, valamint az ellentmondásos jellemábrázolás. Ebben a közhangulatban a filmek a legritkább esetben fogalmaznak meg kritikai hangvételt a média és háború természetét illetően (*Cenzúrázatlanul – Háború másképp /Redacted*, r.: Brian De Palma, 2007/), s ha igen, azt is a közönség csekély érdeklődése mellett teszik.

Pedig az amerikaiak vágyják a hősokeket, ha nem hús-vér formában, legalább a celluloidon. A képregény-adaptációk reneszánszával a 21. században visszatértek a legnagyobb újságíró szuperhősök is (*Pókember 1-3. /Spider-Man 1-3*, r.: Sam Raimi, 2002, 2004, 2007/, *Superman visszatér /Superman Returns*, r.: Bryan Singer, 2006/), s a zurnaliszta, fotóriporter és tudósító különösen kedvelt karakter lesz további műfajfilmekben, ám ebbéli szereplésük jókora kritikát is hordoz magában a szakmával szemben. Az *Egy boltkóros naplója (Confessions of a Shopaholic*, r.: P.J. Hogan, 2009) című romantikus vígjátékban például egy kényszeres vásárló szőke butuska lány mutatja meg, hogyan kell az utcáról beesve olvasmányos gazdasági cikkeket írni. Az egy divatlap kulisszáiba betekintést engedő vígjátékban, *Az ördög Pradát viselben (The Devil Wears Prada*, r.: David Frankel, 2006) szemmel láthatóan a divat és a showbiznisz élvez elsőbbséget az újságírással szemben; *A híres Ron Burgundy legendája (Anchorman: The Legend of Ron Burgundy*, r.: Adam McKay, 2004) pedig a hatvanas-hetvenes évek tévés újságírásának hőskorát kiparodizáló mozi. Az oknyomozó újságírás kifigurázásának is tekinthető Woody Allen *Füles (Scoop*, r.: Woody Allen, 2006) című komédiája, melyben egy halott riporter ad tippet egy újságírást tanuló egyetemistalánynak és egy bűvésznek, hogy elkapjanak egy Tarot kártyás gyilkost; s a média kritikájaként is felfogható *A kör (The Ring*, r.: Gore Verbinski, 2002) című horrorfilm és folytatása (*The Ring 2*, r.: Hideo Nakata, 2005), melyben egy oknyomozó újságíró egy külvárosi legenda nyomába ered, amikor egy titokzatos videofelvétel után kezd el kutatni. Utóbbi különösképpen figyelemreméltó, mert benne a tévé közvetve már gyilkos eszközként manifesztálódik, mikor egy jelenetben a tévéfelvételen látható lány váratlanul kilép a tévéből, s meggyilkolja a képernyőt

dermedten néző, s a valószerűtlent elfogadni képtelen áldozatot.²⁶⁰ A legnépszerűbb tömegfilmes műfajok mellett thrillerben (*Bordertown – Átkelő a halálba /Bordertown*, r.: Gergory Nava, 2006/), melodrámban (*Kikötői hírek /Shipping News*, r.: Lasse Hallström, 2001/) és családi filmben (*Marley és én /Marley and Me*, r.: David Frankel, 2008/) is kedvelt karakter az újságíró, ahol ugyanakkor foglalkozása alkalmanként a narrátorszerepre korlátozódik, vagy részben háttérbe szorul a cselekményszervezés során.

Az ezredfordulót követő évtizedben a szakmával és szakmai kérdésekkel foglalkozó újságíró-filmek alapvetően két problémakört járnak körbe: az egyik a ténszerű újságírásról (tények ellenőrzése, hitelesség kérdése) szól, a másik pedig a politika és a média kapcsolatát boncolgatja, különös tekintettel az anonim források politikai célú felfedésének kikényszerítésére. Ez a két téma gyakorlatilag egységesen megjelenik mind az elektronikus mind a nyomtatott médiáról szóló alkotásokban, ám míg az írott sajtó filmjeiben a két tematika egyértelműen szétválasztható, addig az elektronikus médiáról szólókban érdekes módon (kisebb-nagyobb mértékben ugyan, de) egyszerre jelenik meg a két kérdéskör. Érdekes általános megállapítás továbbá, hogy a szakmáról érdemben beszélő filmek között jóval nagyobb számban találhatók a nyomtatott sajtóval foglalkozók, a kevésszámú tévéről szóló dolgozat pedig a múltban játszódik. Mintha ennek a tendenciának is az lenne a rejtett üzenete, hogy napjainkban az újságírásról komolyan csak az írott sajtó kapcsán lehet beszélni, az igazi szakmát már csak a nyomtatott sajtótermékek képviselik, a tévé pedig ebben az aspektusban csak a dicső múlt alapján említhető vele egy lapon. Szakmai szempontból az audiovizuális médiának múltja van, jelene nincs.

²⁶⁰ A japán horrorfilmek az ezredfordulón többször nyúltak a technikai rémálmodokhoz és számos olyan alkotás készült, melyben a legújabb tömegkommunikációs eszközök közvetve, vagy közvetlenül halált okoztak. A kör-trilógia (Ringu, r.: Hideo Nakata, 1998; Ringu 2, r.: Hideo Nakata, 1999; Ringu 0, r.: Norio Tsuruta, 2000) a videofelvétel megelevenedését és a tévé világa, illetve a valóság összemosódását vizionálja, melyben a tévé által sugárzott műsor gyilkol. A Nem fogadott hívás-trilógiában (Chakushin ari, r.: Takashi Miike, 2003; Chakushin ari 2, r.: Renpei Tsukamoto, 2005; Chakushin ari final, r.: Manabu Asou, 2006) fiatalok mobiltelefonon nem fogadott hívás után kapott hangüzenetben hallgatják végig saját halálsikolyjukat, majd szörnyű halált halnak. A Mezsgye (Kairo, r.: Kiyoshi Kurosawa, 2001) című filmben a halottak a számítástechnika és mobilkommunikáció segítségével térnek vissza valóságunkba, hogy öngyilkosságnak tűnő gyilkosságokat kövessenek el. Ezek a filmek azért is figyelemreméltóak, mert valamennyi nagy kasszasiker lett Japánban, s legtöbbjükkel sikeres amerikai remake is készült. Technikai-paranoiát egyébként az amerikai filmek is megfogalmaztak, különös tekintettel az internetre, annak elterjedése idején (Gyilkosság.com / .com for Murder, r.: Nico Mastorakis, 2001/; Félelem.com /FearDotCom, r.: William Malone, 2002/).

6.2. A tévé áldozatai

Ezt a gondolatmentet támasztja alá az a néhány szórványfilm, mely a szenzációhajhász médiáról szól. A kilencvenes évek felfutása után kifulladásos tematika századfordulón elkészülő alkotásai csekély érdeklődés mellett meglehetősen kiábrándultságot sugallnak. A *15 perc hírnév* pesszimista hangvételéből már-már a médiáról való lemondás hallható ki, a *Showtime* a neves *Dragnet* tévésorozat és a valóságshow-k metszéspontjában található, a tévét banalizáló alkotás, a *SlmOne* pedig a jövőbe tekinteni kívánó, de jövőképpel nem szolgáló mozi. Mindhárom alkotás gyakorlatilag lemond a médiáról, kellemetlenül negatív képet festve állapotáról, s reménytelennek ábrázolva a szakmai kilátásokat.

A *15 perc hírnév* eredeti bemutatóját 1999-ben tervezték, s emiatt a film gyakorlatilag elhelyezi magát a kilencvenes évek végi produkciók között. A késedelmes bemutatás oka vélhetően az alkotás tartalmában és képi megformáltságában keresendő, a mozi ugyanis a médiaábrázolásban túl messzire megy, de nem elemelt kritikai módon, ahogy tette azt a *Született gyilkosok*, hanem dokumentarista szándékkal, s éppen ez váltotta ki a legnagyobb megosztottságot a médiakutatók között. A megidézett vizuális erőszek ábrázolása ugyanis inkább öntörvényű, semmint a mondanivaló súlyosságát alátámasztó érvelés. A történetben két kelet-európai bűnöző az USA-ba érkezik, hogy karriert csináljon. A két férfi minden ismeretét a tévéből szerzi, olyan, számukra hasznos információkat, minthogy ugyanazért a bűnügyért nem lehet kétszer elítélni valakit. Amerika a lehetőségek hazája, így hamar felismerik a televízióban rejlő lehetőségeket: az ország, ahol a gyilkos 1 millió dollárt kap története filmjogaiért; az ország, ahol megéri gyilkosnak lenni. „Imádom Amerikát. Itt senki nem felelős azért, amit tett” – mondja egyikük, s boldogulásukat a médián keresztül képzelik el, a bűnözői életforma fenntartásával. Egy videokamerával megörökítik gyilkosságaikat, amiért elképzelésük szerint az egyik tévécsatorna jó pénzt fog fizetni, mondván, a nézettség mindenekfelett áll a csatornák közötti harcban csakúgy, mint a hirdetések megnyerése érdekében. Az általuk elkövetett gyilkosságokban egy olyan rendőr nyomoz, aki a népszerű reality rendőrsorozat, a *Top Story* főszereplője, afféle celebritás, aki kihasználja a bűnügyek felderítéséhez a tévé nyilvánosságát, s az abból fakadó népszerűséget. „Az egész világ a tévét bámulja – indokolja a tévével való viszonyát egy jelenetben a nyomozó. A bűnözők azonban vele is végeznek, s az erről készült felvételt ironikus módon éppen a *Top Story* gátlástalan műsorvezetője vásárolja meg, könnyen túllépve az

erkölcsi kérdéseken, s a felvétel tartalmán, hiszen, mint mondja „bulvár showt csinálunk, a nézők durva dolgokat akarnak. Ha dől a vér, dől a lé.” Mielőtt pedig cenzúrázatlanul leadják a műsorban a képsorokat, így vezeti fel a videót: „Miért mutatunk be ilyen jeleneteket? Mert ez a kötelességünk! Nehéz elhinni? Nézzék!” A felvétel azonban botrányt vált ki és nem hozza el a két bűnöző számára a hírnevet, csak a hírhedséget, s jelenlétük ünneplés helyett pánikot szül. A párosból hiányzik a Bonnie és Clyde történetéből ismert rokonszenves gyilkos érzés, a lelketlen és dicsfényre vágyó emberölőkben pedig semmi olyan nincs, amivel a társadalom szimpatizálni tud. A két elkövető végül halállal bünhődik tetteért, s a tévé rezzenéstelenül hazudik a nézők kegyeiért, így kommentálva a történeteket: „Tragikus véget ért két pszichopata története, akik a maguk érdekében próbálták manipulálni a médiát. Mi, a Top Story soha nem fogjuk hagyni, hogy bennünket manipuláljanak. Célunk önök elé tárni a híreket csorbítatlanul. Az igazság volt a mai nap hőse, és büszkék vagyunk, hogy önök elé táltuk.”

A *15 perc hírnévben* számos elem megtalálható a korábbi szenzációhajhász médiafilmekből, de reflektál már a tényszerű újságírás kívánalmaira is. Naturalizmusa, erőszakossága, leplezetlensége különbözteti meg a tematika kilencvenes évekbeli darabjaitól. Ezen különbségek azonban inkább öntörvényűnek tűnnek, semmint támpontot a valós médiaábrázolás irányába, s bár az alkotó szándéka szerint éppen ezzel a túlzással kívánt kritikát megfogalmazni a médiáról, képsoraival inkább veszített hatékonyságából. Roger Ebert filmtörténész úgy fogalmazott, a „*15 perc hírnév* cinikus, kegyetlen szatíra az erőszakról, a médiáról és a romlottságról a Született gyilkosok csiszoltsága és az Amikor a farkok csóválja humora nélkül.”²⁶¹ Ebert a film kapcsán kiemelte, hogy sokkal inkább a média kritikája az a tény, hogy a két külföldről érkező bevándorló az amerikai szórakoztatóipar termékeivel van beoltva, s aggasztónak találja, hogy az amerikai média a valóságban is a szenzációhajhászásra, a reménytelen brutalitásra és valószerűtlenségekre fogékony, ezt exportálja a külföld számára, mely akár ilyen torz gondolkodást is eredményezhet és képtelennek tűnő tettekre sarkallhatja a nézőt.

A mozi főszereplői pontosan azt a negyedórányi reflektorfényt kapják meg, amit a cím sugall, s ami utalás Andy Warhol 1968-as és azóta szállóigévé vált kijelentésére, miszerint a jövőben mindenki világhírűvé válik 15 percre.²⁶² A mondás a popkultúra és

²⁶¹ Ebert 2001.

²⁶² „In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes.”

valóságshow-k világában különösképpen sokat ismételt, némiképp új értelmet is kapó frázis, ráadásul kézzelfoghatóan alátámasztja Warhol negyven évvel ezelőtti kijelentését. A film antagonistái azonban nem híresek, hanem hírhedtek lettek, s dicstelenül fejezték be médiaszereplésüket. Ezzel kapcsolatban érdemes felidézni A *bennfentes* egyik emlékezetes jelenetét, mely a Warhol-mondást új kontextusba helyezi. Amikor Don Hewitt, a 60 Minutes producere a nyilvánosságra került Wigand-ügy kapcsán azt mondja „az egész el fog múlni 15 perc alatt”, a riporter Mike Wallace így válaszol: „Nem, az a hírnév. A hírnév múlik el 15 perc alatt. A becstelenség kicsit tovább tart.”

Ennek a médiafelhajításnak egy másik műfaji lehetőségét kínálja a *Showtime – Végtelen és képtelen*, melyben a 15 perc hírnévhez hasonlóan egy rendőr reality show játszik kulcsszerepet, a forma viszont szórakoztató, s ennek megfelelően sokkal inkább a vígjátékhoz illeszkedő, mindent elborító kommercializálódásról kíván szólni. A történet producernője olyan valóságshow-t talál ki, melyben a rendőröket kamerázzák be munka közben, hasonlóan a *Truman Show*hoz, annyi különbséggel, hogy a feladatra kinevezett detektívek tudják, hogy minden lépésüket rögzítik – munkában és munkán kívül. A film a Big Brother-típusú valóságshow-k szórakoztató paródiája kíván lenni, hozzájuk hasonló voyerizmussal kecsegtetve a nézőt. A filmben újdonságul szolgál, hogy az egyik rendőr szakmailag elkötelezett, s nemcsak zavarja a kamerák jelenléte, de nem is tartja összeegyeztethetőnek foglalkozásával a filmfelvevők jelenlétét. „Ez Amerika, mindenki szerepelni akar” presszionálják a feladatot vállalni egyáltalán nem akaró rangidős nyomozót, aki később is többször összetűzésbe kerül a tévésekkel. Amikor az operatőr egy rendőri intézkedést rögzít, a nyomozó így szól hozzá: „kapcsolja ki a kamerát!” S amikor az operatőr azt válaszolja „csak a munkámat végzem”, a férfi így riposztol vele: „ez nem munka.”

A *Showtime* rigmusszerűen ítéli el az elektronikus médiát, mely funkcióját veszített, zavaró tényező az ember életében, s tolakodóan van jelen a hétköznapiakban. A médiakritika ismerős, s a szakma meg nem becsülése, el nem ismertsége köszön vissza a moziból. Erre utal Paul Tatar kritikus is, s éppen azt rója fel a filmnek és készítőinek, hogy „egyre nehezebb ignorálni azt a tényt, hogy Hollywood nem velünk nevet, hanem rajtunk.”²⁶³ A *Showtime* ugyanakkor inkább karikatúrája a rendőrfilmeknek a média

²⁶³ Tatar 2002.

okán, semmint a média paródiája. A rendőrpáros alaphelyzet évtizedek óta hálás hollywoodi téma és könnyen pellengére állítható, így az alkotók inkább a jól bevált szórakoztatást választották, a helyzetkomikumok között pedig elsikkadt az üzenet.

Médiakritikát fogalmaz meg a *SimOne – Sztárcsináló 1.0* is, mely megelőlegezi a tisztán számítógépes trükkökkel életre keltett virtuális karakterek világát, s egyúttal annak beláthatatlan következményeit. A filmben a média etikai kritikája jelenik meg, ahol minden a sztárcsinálásnak, a szenzációnak van alárendelve. A filmben egy rendező elveszíti produkciójának főszereplőjét, s végső elkeseredésében számítógép segítségével pótolja hiányát. A virtuális főszereplő hatalmas sikert arat, valóságos szupersztárrá emeli a média, de csak a rendező tudja, hogy a legújabb celebritás valójában nem létezik. Simone a tömegek számára „eladható” termék, s itt szó szerint termék, de még ha ez ki is derülne, nem okozna fennakadást, ha a nézettség és eladások magasban maradnának – fogalmaz a mozi. A *SimOne* modernkori Pygmalion-történet, mely a számítástechnika lehetőségeire ad vészjósló jövőképet, s ahol olyan hamis prófétát követ és imád a világ, aki a szó legszorosabb értelmében illúzió. Ilyen tekintetben mindenképpen figyelemreméltó az alkotás, mert egy határvonal átlépését vizionálja, melyet itt ugyan akaratán kívül tesz meg a média, de a trükkök egyre bővülő világában már nincs messze a tudatosság sem: a *Terminator: Megváltás (Terminator Salvation*, r.: McG, 2009) című filmben például számítógépes trükk segítségével jelenítették meg a szerepet kormányzósága miatt elutasító Arnold Schwarzeneggert. Nem véletlenül aggályoskodott a színészszakszervezet, amikor az alkotókban komolyan felmerült a szándék, hogy valóban virtuális legyen a film főszereplője, s éppen attól tartottak, hogy a filmben látható folyamatok következhetnek be a valóságban is. A 21. század számítástechnikai fejlettségével, a képhamisítások technikai tökéletesedése tükrében pedig egyre nehezebb lesz számonkérni a tévében sugárzott valóságot is. A korábban csak szórványos kép- és felvételhamisítások mind gyakoribbá válása, a felvételek jelentéstartamának megváltoztatása növekvő etikai felelősséget ró az újságírószakmára, s egyre komolyabban kell ellenőrizni a képek forrását, valóságosságát. Új kihívás vár a médiára és a média őreire, a kísértés pedig csak nagyobb lesz.

6.3. Törekvések az újságírás hiteles ábrázolására

Az újságírószakma identitásválsága meglepő módon állította megoldhatatlan feladat elé a filmstúdiókat, olyan átmeneti helyzetet teremtve, melyben nem folytatódott (jobb nem lévén) az előző korszak tematikája, s kézzelfogható híján nem született új, vagy az állapotot kritizáló filmek sora. Hollywood egy váratlanul konzervatív megoldással állt elő a probléma orvoslására, váratlan a hetvenes évek vége óta egyre jobban a szélsőségek felé tartó és azt bemutató újságíró-filmek ismeretében, de kétségtelenül kézenfekvő a stúdiótörténet tükrében. Az amerikai filmgyárak ugyanis némiképp előzmény nélkül nagy számban kezdték el készíteni az újságírás hőkorszakának realista dokumentációit, s a témában domináltak a megtörtént események. Mintha kreativitásuknak szabott volna gátat a bénító állapot, úgy nyúltak Veronica Guerin, Stephen Glass, Valerie Plame, Jack Frost, Truman Capote életéhez. Az elkészült filmek igyekeznek áthallásoktól mentesen az újságírás természetéről beszélni, de tartalmazznak a jelenre is vonatkozó kritikai megállapításokat, többségük pedig inkább a film dokumentarista, realista szándékainak kíván megfelelni, s érezhetően afféle pótcselekvés a beállt frontvonalon. Természetesen bizonyos újságírók életrajzi filmjének, problémák mozgóképes feldolgozásának időzítése egyáltalán nem tekinthető véletlennek: a Stephen Glass-film a források ellenőrzéséről, a *Capote* a klasszikus oknyomozó újságírásról, a *Veronica Guerin* a bűnügyi újságírásról és sajtószabadságról megfogalmazott dolgozat, a *Frost/Nixon* (r.: Ron Howard, 2008) a tévés újságírás hitelességéről és szakmai feladatáról, a Valerie Plame-film pedig a politika és média összefonódásának lehetőségéről, valamint a források védelméről szóló tézisfilm. Ezek az alkotások körülbelül megadják az évtized médiaproblémáinak keresztmetszetét, valamennyiben kiemelt jelentőségű a valóságra való törekvés, mondanivalójuk stilizáció, szimbolizmus nélkül puritán egyszerűséggel fogalmazódik meg, s jut el a nézőhöz. Ezt emelte ki a Glass-történetből készült filmben David Carr kulturális újságíró is, aki összevetve Az elnök embereivel és A bennfentessel, sokkal emberközelibbnek találta A hazugsággyárost, mely az újságírás olyan kevésbé látványos, ám annál fontosabb részletére koncentrált minimalista módon, mint a tények ellenőrzése.²⁶⁴ S a dokudráma meghatározás ellen maga az érintett sem tiltakozott, megtekintvén a róla szóló filmet, azt mondta: „nagyon fájdalmas ez számomra. Olyan

²⁶⁴ Carr 2003, D1.

érzés volt, mintha életem legszégeinteljesebb pillanatainak idegenvezetésén lettem volna.”²⁶⁵

6.3.1. Az írott sajtó filmjei

6.3.1.1. A tényellenőrzés problematikája életrajzi filmfeldolgozásokban

Stephen Glass ügye a kilencvenes évek egyik legnagyobb horderejű csalássorozata volt az amerikai nyomtatott sajtóban, ráadásul a botrány egy nagy hagyományokkal bíró lappal történt meg. A film elkészültekor, 2003-ban robbant ki a Jayson Blair-botrány, aktualitást szolgáltatva Glass esetének²⁶⁶ és az évtized elején már kirajzolódott az internetes újságírás közeljövője is, így origóként hivatkozni a Glass-ügyre szintén kézenfekvő volt. A hazugsággyáros historizáló módszerekkel követte végig Stephen Glass felemelkedését és bukását a *The New Republic*nál, kifejezetten odafigyelve a részletekre. A film hiteles dokumentációja a fiatal újságíró lelepleződésének, melyben a pontosabb megértés miatt az eredeti koncepciótól eltérően a film elejére és végére magyarázó feliratokat, közben pedig narrátorszöveget helyeztek el. A rendező Billy Ray a film hitelességének fokozása érdekében interjúkat készített a fontosabb érintettekkel, néhányukat felfogadta szakértőnek, s számos módosítást engedélyezett nekik a forgatókönyvön.²⁶⁷ A rendező így magyarázta perfekcionizmusát: „mivel egy olyan történetet meséltünk el, mely csalásról szól az újságíró szakmában, nem tehettük meg, hogy meghamisítsuk azt. Ezért igyekeztem mindent elkövetni, hogy minél objektívebb legyek.”²⁶⁸ S éppen ez, a téma iránti elkötelezettség tartja vissza a rendezőt attól, hogy fenomenálisá emelje a szenzációhajhászás veszélyeit. A *hazugsággyáros* pontosan igyekszik rámutatni azokra a problémagócokra, melyek a szakma válságát idézték elő a kilencvenes években. Az újságíróknak a megfelelési kényszer alatt rövid időn belül kell nagy horderejű anyagokat letennie, akik fiatal koruk miatt még nem szükségszerűen rendelkeznek a nyomás elviseléséhez és minőségi munka elvégzéséhez szükséges tapasztalattal, s a reflektorfénybe kerülés utáni vágyakozás néha még az ítélőképességüket is megzavarja. A lapok pedig a nagy hírverseny közepette hajlamosak megfedkezni az anyagok tényeinek, információinak

²⁶⁵ Carr 2003, D1.

²⁶⁶ Bár egy kollégája szerint Glass-szal összehasonlítva Blair csak egy amatőr volt. (Plotz 2003.)

²⁶⁷ Carr 2003, D1.

²⁶⁸ P. Ken 2004.

(fokozottabb, illetve alaposabb) ellenőrzéséről. Pedig az újságíróiskolák is hagyományosan évtizedek óta azt tanítják, hogy egy információt több forrásból kell megerősíteni, mielőtt nyilvánosságra hozzák,²⁶⁹ s ezt nyomatékosította Az elnök emberei is. „Mindenki egyetért abban, hogy az újságíróknak az igazságot kell megírniuk, de mostanában az emberek elbizonytalanodtak, hogy mit is jelent az igazság” – írja Bill Kovach és Tom Rosenstiel az újságírás természetéről szóló könyvükben,²⁷⁰ s valóban, az ezredfordulóra még egy új fogalom is születik az igazság relativitásával kapcsolatban.

A 'thruthiness' (~igazságszerűség) ragyogó meghatározása az igazság 21. századi újraértelmezésének egy kifejezésben: leginkább úgy fordítható le, mint egy olyan igazság, melyet az ember zsigerből, ösztönösen hisz, tekintet nélkül annak bizonyítására, logikájára, intellektuális magyarázatára, vagy tényyszerűségére.²⁷¹ A szó kiötlője Stephen Colbert, aki szatirikus hírműsorparódiájában, a The Colbert Report²⁷² 2005. október 17-ei adásában használta először a kifejezést, s a szó kitalálásához indoklásul hozzáfűzte: „Nem az igazságról beszélünk, hanem olyan dologról, ami csak olyannak tűnik, mint az igazság – az igazság, aminek létezésében hinni akarunk.”²⁷³ A célzás pedig az iraki offenzíva megindítását alátámasztó érvek, információk sorára vonatkozott. A kifejezés az év legtárgyaltabb szava lett az amerikai médiában, s a legtöbb szakértő napjaink hírszerkesztésének és politikai újságírásának legkifejezőbb fogalmát ünnepelte benne. A szó sikere mellett nem elhallgatható Colbert műsorának sikere sem: a rendhagyó esti showműsor a híradó és talk show műsortípusok kiparodizálására szakosodik, s benne a napi politikai- és médiahírek parodizálására koncentrálnak, mintegy kifejezendő azt a tétovaságot, amellyel az emberek a hírműsorokat kezelik a csalásokkal, botrányokkal, információ-túltengéssel jellemezhető médiavilágban. Colbert cinikusan magyaráz, szatírájában pellengére állítja a hagyományos hírműsorokat, a hírközlés folyamatát, de magukat a híreket, s egyúttal a tényeket is. Utóbbiakban fellelhető ellentmondásra született az új kifejezés, s annak meglehetősen találó szimbolikus többletjelentése miatt gyakorlatilag a teljes média átvette alkalmazását. Jacques Steinberg médiára szakosodott amerikai újságíró a szó

²⁶⁹ Kovach–Rosenstiel 2001, 73.

²⁷⁰ Kovach–Rosenstiel 2001, 37.

²⁷¹ Alfano 2006.

²⁷² A The Colbert Report 2005-ben kezdődő sugárzása is a tévéműsor gyártás és nézői igények átalakulásának biztos jele. Korábban ugyanis kevésbé lett volna életszerű egy olyan műsor készítése, mely politikai- és médiahírek kommentálására szakosodott, híradóparódia. A The Colbert Report azonban nagy népszerűsége miatt tett szert az ezredfordulón, immár nemcsak az USA-ban, hanem világszerte is.

²⁷³ Sternbergh 2006.

köznapi használatával, illetve az ezt előidéző hírszerkesztési gyakorlattal kapcsolatban azt írta: „nem egészen tény, nem egészen fikció. De minden hírműsorban szerepel.”²⁷⁴ A kifejezés lingvisztikai viták sorát indította, de nyelvi legitimizálása szinte azonnal megtörtént. Az Amerikai Dialektus Társaság 2005,²⁷⁵ a Merriam-Webster Angol Nyelvi Szótár 2006 szavának választotta az igazságszerűséget, utóbbiban pedig hivatalosan is bekerült az angol nyelv szavai és kifejezései közé.²⁷⁶ Ahogy Frank Rich publicista megjegyezte: „az igazságszerűség világában élünk.”²⁷⁷ Ez a polémia egyértelműen kifejezi napjaink hírszerkesztésének válságát, s ráirányítja a figyelmet a tények ellenőrzésének fontosságára, a hírműsorok valóságtartalmának kétségére, s újra és újra vitákat szül az újságírószakma etikai felelősségével kapcsolatban.

Az okok között Stephen Glass és a The New Republic visszatérő példaként szerepel. A The New Republic szerkesztőségében a szerzők többsége huszas évei közepén járó ambíciózus fiatal, akiket saját bevallásuk szerint is elszedít a karrier, a reflektorfény lehetősége. 1998 májusában a szerkesztőség 15 főből állt, átlagéletkoruk 26 év volt, s Glass volt a legfiatalabb.²⁷⁸ Számukra a vágyott cél nem szükségszerűen a Pulitzer-díj, a dicsfényt magas fizetéssel, presztízserértékű szerkesztői állással, szakmai megbecsüléssel azonosítják. S az oknyomozás, mint korábban vágyott szakmáynál másodlagossá vált a dicsőséggel szemben.

A film körültekintő példázata az újságírói gyakorlatnak, s elismeri – némiképp romantizálja – a kemény munkát és idealizmust, melyek a főbb erényei a szakmának.²⁷⁹ Talán éppen eme nemes eszme visszaköszönése miatt vetette több szakember össze a sajtófilmek etalonjával, *Az elnök embereivel* a *hazugsággyárost*, mely összehasonlítást a rendező visszautasítja ugyan, de eszmeiségével kapcsolatban megjegyzi, hogy „én vagyok Az elnök emberei legnagyobb rajongója, és imádtam a mozi mondanivalóját és továbbra is szent meggyőződése, hogy a film az újságírás eszméjében a szakma és a jog védelmezője.”²⁸⁰ Az alkotás – *Az elnök embereihez* hasonlóan – a klasszikus újságírómunka nem szükségszerűen izgalmas, de mindenképpen érzékletes ábrázolására törekszik. A The New Republic szerkesztősége nem sokban változott az elmúlt harminc évben megszokotthoz képest, továbbra is fiatal

²⁷⁴ Davey 2005.

²⁷⁵ American Dialect Society 2006.

²⁷⁶ Merriam-Webster 2006.

²⁷⁷ Rich 2006, D16.

²⁷⁸ A film tesztvetítése során ez olyannyira hihetetlen volt a nézők számára, hogy nem fogadták el igaz történetként a mozit, s emiatt tették be a film elejére az ezt a tényt igazoló feliratokat.

²⁷⁹ Scott 2003, E1.

²⁸⁰ P. Ken 2004.

és ambíciózus újságírók ülnek össze a lapindító értekezleteken, a vezető szerkesztő instruálása mellett igyekeznek megtalálni a következő lapszám megfelelő tartalmát. A film az atmoszférateremtést követően elsősorban a Stephen Glass-skandallum felgöngyölítésére teszi a hangsúlyt, s mivel Glass válik az antagonistává a filmben, ezért kevés szimpátiát érzünk iránta, s a reflektorfény lassan áttér a valódi protagonistára, a szerkesztő Chuck Lane-re. Az internetes újságíró, Adam L. Penenberg tényellenőrzése elsősorban internetes kutatásra, s telefonálására koncentrálódik, míg a gyanakvó szerkesztő, igazi írott sajtós oknyomozó újságíróként személyesen ellenőrzi többek között a helyszíneket is, így válik Glass hazugsága nyilvánvalóvá. Lane talán nem a 21. század legfelvértezettebb grállovagja, közelség a világot, a demokráciát védi, s nem olyan nagyratörő célok vezérlik, mint egy népszerűségét veszített elnök megbuktatása, de számára az újságírói etika és hitelesség legalább annyira szent küldetés, mint a tízparancsolat betartása. Ez az aktus, s a feladat sikeres elvégzése, az erkölcs vérvérítékes védelme s az álszent Glass leleplezése az újságírás nagy győzelme, melyre a szakmának hihetetlenül nagy szüksége van az olyan gátlástalan időkben, mint a botrányok sújtotta 21. század. A film üzenete egyértelmű: a néző bizalmának visszaszerzése, az újságírás nimbuszának védelme. Többek között ezért a kendőzetlen őszinteségért és önkritika gyakorlásért is tartják *A hazugsággyárost* a nyomtatott újságírás legegyszerűsebb filmjének. Az elnök emberei óta, s a kor legkifejezőbb alkotásának, mely az újságírást a maga valóságában definiálta.

Közvetve és közvetlenül is a tényellenőrzés problematikája köszön vissza a hatvanas években játszódó *Capote* (r.: Bennett Miller, 2005) című film kapcsán, mely Truman Capote oknyomozó újságírói tevékenységét mutatja be, pontosabban a munkamódszert, ahogy az író elkészítette máig műfaj történeti munkáját, az általa csak tényregényként definiált Hidegvérrelt. A tényregény műfaj Capote olvasatában a valóság tökéletes rekonstrukciója, fikciós technikák alkalmazásával. Az író-zsurnaliszta a Clutter-család 1959-es meggyilkolásának hátterét kutatta négy éven keresztül, helyszíni tartózkodása mellett többször beszélt az elkövetőkkel, s igyekezett minél tisztább képet teremteni az esetről. Bár az író elmondása szerint a maximális hitelességre törekedett, már a regény 1965-ös megjelenését követően kritikákat kapott valótlan állításaiért. Kenneth Tynan, a hatvanas évek nagyhatású publicistája írásában például „a legrészletesebb és atmoszférikusabb bűnügyi munkaként” értékeli a szerző teljesítményét, de erkölcsileg támadhatónak tartja újságírói felelősségét, felröva

Capotenak, hogy ő mindenképpen kivégzést akart könyve hatásosabb lezárása érdekében.²⁸¹ Phillip K. Tompkins oknyomozó újságíró ellenőrzött néhány ténnyt, s így állapította meg a tényferdítéseket, amit azért hozott fel az egyébként művészileg magas színvonalúnak ítélt munkát kritizálva, mert Capote maga minden szavát igaznak nevezte. „Capote nem az egyetlen újságíró volt, aki átlépte a határt, hogy megszerezze a sztorit” – emlékeztetett Tompkins.²⁸²

Hitelessége tekintetében a *Capote* című filmet is támadták, mely ugyanakkor bevallottan többször tér el a valóságtól, pontosabban az eredeti regénytől. Phil Gibbons publicisztikájában megjegyezte, a *Hidegvérrel* című munkával ellentétben a *Capote* nagyrészt fikció, melynek történetében számos kitalált rész van.²⁸³ Stephen Hunter Pulitzer-díjas író-kritikus párhuzamot von Capote írói etikai dilemmája és a *Capote*-mozi készítésének hasonló problematikája között, mondván „a hús-vér emberek és valódi életük sosem olyan gondozott, mint egy jó sztori.”²⁸⁴

A filmnek talán nem is elsősorban a hiteles történetmesélés a szándéka, sokkal inkább Capote karakterének minél valóságosabb ábrázolása, mind külsejében, mind jellemében – s ezt egyöntetű vélemények szerint sikeresen teljesítette. A jellemábrázolás mellett elsősorban az alkotói folyamat ábrázolása hangsúlyos, ahogy az újságíró megbírkózik saját személyiségével és témájával, ráadásul nem túl etikus módon a sztori érdekében manipulálnia, kihasználnia, becsapnia kell interjúalanyait. Capote összes erőfeszítését a cél elérése motiválja: számára azért fontos a kivégzés késleltetése, hogy minden információt megszerezzen a gyilkosoktól tettük elkövetéséről. Nincs erkölcsi indítéka, a történetet akarja minél tökéletesebben az olvasó elé tárni, de a film szerint sokkal nagyobb erkölcsi harcot vívott magával emiatt. A rendező számára ez volt a legfontosabb a film elkészítése során: „Az igazság az, hogy jó emberek szörnyű dolgokra is képesek és borzasztó emberek lehetnek meglepően kedvesek. A tragikus dolog, hogy Capote nem a gyilkost árulta el, hanem saját magát.”²⁸⁵ Bennett Miller éppen emiatt – és a hatásosabb újságírói tevékenység ábrázolása érdekében – változtatott a valóságon: az elkötelezett zurnaliszta magatartást igazolja Capote folyamatos jelenléte a börtönben,²⁸⁶ s végig a történetben olyan téma iránti

²⁸¹ Allen 1966.

²⁸² Goldstein 2005.

²⁸³ Gibbons 2006, 27.

²⁸⁴ Hunter 2005, C1.

²⁸⁵ Goldstein 2005.

²⁸⁶ A valóságban Capote összesen öt év alatt féltucatszor találkozott az elítéltekkel; nem mehetett be a halálsorra hozzájuk; s nem etette az éhségstrájkoló gyilkost.

elkötelezettséget és alázatot hirdet, melyben az etikai határok finom áthágása is megengedett a tények megszerzése érdekében. S ez az a viselkedés, melyet hitelesnek véltek a filmírók is. Patrick Goldstein írásában például hangsúlyozta, hogy most végre láthatjuk az író munkáját.²⁸⁷ David Denby filmkritikus szerint a film legfőbb érdeme, hogy „a legpontosabban és részletbemenőbben ábrázolja mind a munkafolyamatot, mind a karaktert.”²⁸⁸ Tanulmányok sora jegyzi meg, hogy a *Capote* és a *Good Night, and Good Luck*. (r.: George Clooney, 2005) bizonyos tekintetben párfilmnek tekintendő, nemcsak azért, mert egyszerre készültek el, hanem mert felidéz, hogy az újságírók egykoron nagyszerű dolgokat vittek véghez, s a kor vérzivataros médiatörténeteinek függvényében a két világklasszis újságíró művészi portréja nem is készülhetett volna jobbkor.²⁸⁹ Nem szabad megfeledkezni Capote újságírási gyakorolt hatásáról: A Hidegvérrel generációk fiatal újságíróira hatott,²⁹⁰ olyan mestermű, mely fennhangon hirdette az oknyomozó újságírók számára, hogy bármi megengedett a történet megszerzése érdekében.

A *Capote* érzékletesen beszél az újságírói munkafolyamat nehézségeiről, monotonitásáról, a kitartás és elkötelezettség szükségességéről, s ebben nagy hasonlóságot mutat a hazugsággyárossal. Az etikai határok átlépése itt a nemes cél érdekében, még megengedhető módon történik, Capote ugyanis a sztorit szeretné megszerezni, de a tények figyelembevételével, s csak azok megszerzése kapcsán fogalmazódhat meg erkölcsi aggály. Glass ezzel szemben a hírnév után vágyik, nála eltűnik a sztori, s teljes tevékenysége morálisan elítélendő, sőt, még szakmai elkötelezettsége sem mentheti fel, mivel az is háttérbe szorul az elismerés utáni igyekezetben.

A *Capote* egy bűnügy apropóján beszél az oknyomozó írásról, melyben a tett elkövetése jelentős az oksági folyamatban, de maga a bűncselekmény pszichológiai és erkölcsi kérdéssé transzformálódik. A bűnügyi film, mint műfajcsalád, s benne a riporter, mint protagonista karakter megjelenése a filmgyártás örökzöld, népszerű témája, s korábban már említettük, hogy az évtizedben is számos, széles műfaji skálán (thriller, melodráma, horrorfilm, fekete vígjáték) mozgó bűnügyi médiafilm készült, különböző motivációkkal, de egyben mindenképpen megegyeznek: egyikük sem

²⁸⁷ Goldstein 2005.

²⁸⁸ Denby 2005, 94.

²⁸⁹ Goldstein 2005.

²⁹⁰ Goldstein 2005.

elsődlegesen a bűnügyi újságírás természetével foglalkozik. Ebben az értelemben kivétel kívánt volna lenni a *Lapzárta – Veronica Guerin története* (Veronica Guerin, r.: Joel Schumacher, 2003), az ír bűnügyi zsnaliszta tragikus életének feldolgozása, s az alaptörténet alkalmas is lehetett volna egy 21. századi tárgyilagos újságírófilmre, mely a munkavégzés metodikájáról szól. Veronica Guerin a kilencvenes évek közepén bűnügyi riportokat készített a szigetország drogüzelveiről, s ezzel magára haragította az alvilágot; kutakodása során többször inzultálták, s megfenyegették, míg végül 1996-ban meggyilkolták. A mártírrá vált újságíró halálával kezdődött meg a szemléletváltás a politikában és a kormányzat hatékony intézkedéseket hozott a kábítószerkereskedelem ellen.

Sajnálatos, hogy Hollywood ebből a történetből csak a nő egyszemélyes, bűnözés elleni harcát értette meg, s dacára a kézenfekvő alapanyagnak, a vásznon akciófilmmé egyszerűsödött a rétegzett történet. A mozi kevésbé beszél Guerin ama motivációjáról, ami a kábítószerpiac elleni harcra sarkallta, s arra az egyébként szóba kerülő problémára sem kapunk választ, hogy miképp tudta összeegyeztetni a magánéletével ezt a kétes küzdelmet, ugyanakkor személye érzékletes példája a téma iránt a végsőkig elkötelezett újságírónak. „Veronica, te újságíró vagy, tehát írd, hagyd a nyomozást a rendőrségre” – kérlelte férje a hajthatatlan nőt. „Úgy hittem, senki nem lő a hírnökre, én csak egy újságíró vagyok” – értetlenkedett Guerin az első, ellene elkövetett merényletet követően, ám végsőkig kitartott munkájában, melynek végül áldozata lett. A *Lapzárta* tárgyyszerűen idézi fel az eseményeket, a film elején és végén adatszerű tényfelsorolással, ám a mozi nem képes érzékletesen interpretálni az oknyomozás aktusát, s inkább lesz bűnügyi film, melyben az újságírói tevékenység háttérbe szorul, az újságíró motivációja elvész, illetve leegyszerűsödik az igazság utáni olthatatlan vágyakozásra.

Távol esik a bűnügyi tematikától, de az elkötelezett újságírásról szól a *Majdnem híres* (*Almost Famous*, r.: Cameron Crowe, 2000), mely a hetvenes évek szakújságírásáról készült romanticizált mese, s benne egy középiskolás számára megadatik a lehetőség, hogy a Rolling Stone számára írjon egy feltörekvő zenekar turnéjáról. A rendező Cameron Crowe önéletrajzi ihletésű munkája attól hiteles, hogy a vele törtétek dokumentációja, miközben a filmiség érdekében számos fiktív elemet is bedolgozott a forgatókönyvbe. A film jelentősége, hogy benne a *Lapzárta – Veronica Guerin történetével* ellentétben nem rendelődik alá a történetnek az újságírás, hanem

szerves része annak. Főhőse a 15 éves, leendő kritikusként a helyi iskolaújságba zenekritikákat közlő, s egy elismert kritikushoz visszatérően tanácsokért folyamodó tini megfelelő karakter „egy olyan kor kifejező ábrázolására, amikor az idealizmus a kommerszbe ütközött” – írta kritikájában Roger Ebert filmtörténész.²⁹¹ Az alkotás emléket állít a minden idők egyik legnagyobb hatású zenekritikusának tartott Leslie Conway „Lester” Bangsnek, aki a filmbeli mentorként visszatérően instruálja a tinit a zenekritikusi pályán. Bangs akár a hetvenes évek eleji újságírás általános állapotáról is beszélhetne, amikor azt mondja a fiúnak: „kevés pénzt keresel, de ingyen kapsz lemezeket a kiadótól”, s kijelentésével előtérbe helyezi a szakmai elhivatottságot az egzisztenciális kérdéseknél.

Újságírói ars poeticája pedig akár *Az elnök embereiben* is elhangozhatott volna: „legyél őszinte és könyörtelen”, s amikor egy életreszóló turnésorozat végén a fiú, megfogadva a jótanácsot megírja egy közepszerű és egoista zenekar igaz történetét, maguk az együttes tagjai vonják meg a szakmáról szóló sommás ítéletet: „nem ember, újságíró.” Mintha csak a nyolcvanas évek elejének társadalmi ítélete hangozna el a szakmával szemben, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy az újságíró ezúttal az általa megélt igazat írja meg, csak a megszólítottaknak fáj a rájuk nézve nem éppen hízogató igazság. A zenészeknek kezdetektől fogva fenntartásaik voltak a riporterekkel szemben, akikről azt tartják, hogy az „ellenség”, legfőbb problémájuk pedig velük szemben, hogy „azt írják le, amit látnak”. Vagyis leplezetlenül beszélnek arról a hedonista életmódról, amit a zenekarok tagjai folytatnak a kulisszák mögött, s ami nem éppen példaszzerű életvitel, de mindenképpen távol esik a hősök, példaképek viselkedésétől. Ez a megállapítás különösképpen fontos az újságírói szerep megítélésének megértésében, ugyanis a *Majdnem híresben* némiképp ellentmondásos módon a tárgyilagos, objektív újságírói munkát kritizálják az interjúalanyok, olyan tulajdonságaik miatt, amit nem szeretnének nyilvánosságra hozni. Ez az attitűd válik jellemzővé később a politikai témákban kutató oknyomozó újságíróval szemben is. Az újságírói megfigyelőszerep támadása azért is figyelemreméltó, mert később nemcsak a zurnaliszta legnagyobb erényévé válik eme tulajdonsága, de az újságírói gyakorlat legnehezebben művelhető, betartható részének is nevezhető, különösképpen a korábban már többször említett haditudósítók esetében. A média negatív megítélésében természetesen szerepet játszik a rockzene lázadása és a hagyományos társadalmi

²⁹¹ Ebert 2000.

értékrenddel való szembeszállás, melynek ebben a korban állandó képviselője az újságíró a köztudatban. Ugyanakkor a kor ellentmondásosságát és a sajtó szerepének társadalomban betöltött kitüntetett helyét pontosan írja le, hogy miközben a zenekar tagjai ellenségesen viselkednek a riporterekkel szemben, a híressé válás lehetősége megmozgatja önérzetüket, s tudják, hogy a világot jelentő deszkák a médián keresztül vezetnek, a Rolling Stone pedig a legjobb ugródeszka az amerikai zenészek számára. „Persze jó lenne a címlapon szerepelni” – mondja egyikük, megfogalmazva az amerikai álmot, mely sosem volt áhítottabb, mint az ezredfordulót követően.

6.3.1.2. A politika és az újságírás konfrontációja az ezredforduló nyomtatott sajtó-filmjeiben

A politika és a média legújabbkori hűvös viszonya George W. Bush elnöksége idejére datálható. A 2001. szeptember 11-ei események hatására megkezdődő találgatások, összeesküvés-elméletek, a felelősség megállapítása és az adminisztráció szerepe a tragédiában; a Patrióta törvény ellentmondásossága csak néhány téma, amely évekig foglalkoztatta az újságírókat. Ehhez járult még hozzá az iraki offenzíva kétes megalapozottsága és a háború előrehaladtával a kialakuló belpolitikai válság, melyben a média újra és újra felvetette a Fehér Ház felelősséget. A sajtó politikai csatározások színterévé vált, a szembenálló felek kölcsönös elfogódottsággal vádolták egymást, és a Valerie Plame-ügy kirobbanásakor minden kétséget kizárólag kiderült, hogy az egyéni politikai érdekek felülírják a nemzetbiztonsági kérdéseket és a sajtószabadság több évszázados hagyományait.

A média erőteljes átpolitizáltsága miatt a hollywoodi filmekben is természetesen jelennek meg az erre vonatkozó motívumok. Az alkotásokban a hetvenes évek paranoia-mozijaihoz hasonlóan elsősorban a politika és a média összefonódása, a korrupció kérdése fogalmazódik meg, olyan témák, melyek a közvéleményt minden korban foglalkoztatják, s amelyekre sosem kap egyértelmű válaszokat. Az évtizedben készült alkotások egy része általános megállapításokat tesz a politikai intézményrendszer és a média kapcsolatának visszasságaira, s olyan alapvetések hangzanak el, melyek évtizedes gyökerekkel bírnak. Ezért is adaptálódhatott zökkenőmentesen a vászonra a jelenre is értelmezhető megállapításokkal egy 1946-os és egy 1955-ös, a harmincas és az ötvenes években játszódó politikai regény. A 2003-as Valerie Plame-ügy után azonnal megjelentek a

névtelen források problémájával foglalkozó filmek, ami jól érzékelteti, hogy a per milyen fokú társadalmi érdeklődést váltott ki a filmstúdiókból és a nyilvánosságból. Ezt az ellentmondásos ügyet ráadásul nem lehetett nem összevetni a Watergate-tel, melyhez aktualitást nem csak a névtelen források jogi védelme, s annak eredményessége szolgált, hanem hogy 2005-ben, több mint 30 éven át tartó hallgatás felfedte személyazonosságát a The Washington Post újságírók informátora, a 'Mély torok', aki Mark Felt FBI ügynök volt. A *Láncravert igazság* (*Nothing but the Truth*, r.: Rod Lurie, 2008) és a *Fair Game* (r.: Doug Liman, 2010) az első témával foglalkozó mozifilmek, azonban a Plame-botrány hosszútávú sajtókövetkezményei vélhetően nem maradnak visszhang nélkül és további alkotásokat is megihletnek majd a tematikában.

Említettük, hogy két politikai regény adaptálására is sor került az évtizedben, melyekben központi szerep jutott az írott sajtónak is. A *csendes amerikai* (*The Quiet American*, r.: Phillip Noyce, 2002) című melodráma Graham Greene 1955-ös regényének feldolgozása, s benne a világ zavaros eseményeit egy újságíró kommentálja, pontosabban igyekszik pártatlanul értelmezni („Csak egy riporter vagyok, nem kínálok nézőpontot, nem veszek részt az eseményekben” – határozza meg objektivitását a prológos narrációjában a zurnaliszta). A film politikai zűrzavarról és a vietnámi háború kirobbanásához vezető növekvő indokínai amerikai jelenlétről szól, s regényében Greene váteszi módon pontosan jelezte előre, hogy az USA növekvő távol-keleti aktivitása milyen következményekkel járhat. Az alkotásban emellett a politika és nagytőke összefonódása és az intézményesült korrupció is megjelenik motívumként. Az éppen emiatt nem túl pozitívan ábrázolt politikai háttér, s annak a sorok között a jelenkorra értelmezhető párhuzamai, valamint a 2001. szeptember 11-ei események miatt a film bemutatóját el is halasztották: az amerikaiak nem szívesen láttak volna egy olyan mozit, mely éppen arról szól, hogy az USA saját maga szervezte terrorcselekmények elkövetésében bűnös.²⁹² Greene gyakorló újságíróként tapasztalta meg a regényében rögzített világot, az események egy része megtörtént, a karakterek valóságok. A csendes amerikaiban ábrázolt újságíró átlátja a háttérben meghúzódó erővonalakat, de munkájába belefásult, s a történetek során a kívülről szerepet választja. Ez a távolságtartás, a beavatkozás megtagadása, s a társadalmi kontroll funkció elutasítása, mindenképpen figyelemreméltó utalás a napi társadalompolitikára.

²⁹² Ebert 2003.

A film ígéretes felütése és előrelátó megállapításai ellenére a politikai aspektusok és újságírói szakma ábrázolása helyett sokkal inkább koncentrálnak a romantikus szálra, s a melodráma mellett háttérbe szorulnak a zurnaliszta vonatkozások.

A másik politikai regény a hírnév utáni vágyakozásról, s annak a reflektorfénybe kerülőkre gyakorolt hatásáról, valamint A csendes amerikaihoz hasonlóképpen a politikai korrupcióról szól. *A király összes embere* (*All the King's Men*, r.: Steven Zaillian, 2006) Robert Penn Warren 1946-ban megjelent Pulitzer-díjas regényének filmadaptációja, melynek az – eredeti Nagy Depresszió-éra helyett az – ötvenes években játszódó történetében egy kisvárosi idealista, a nép nyelvén értő ügyvédre felfigyel egy újságíró, majd a körülmények úgy hozzák, hogy az emberek szószólója ringbe szállhat a kormányfőségért. Jelöltsége során tanácsadójává fogadja a riportert, aki később súlyos etikai dilemmák közé kerül, mivel a nem túl tisztességes politikai csatározások során kompromittáló információkat kell kreálnia főnöke ellenlábásáról, aki emiatt utóbb az öngyilkosságba menekül. Az emberek nyelvén jól értő politikusjelölt megnyeri a választásokat, majd egyre mélyebbre süllyed az intézményesült korrupcióban, mely során még a legerkölcsebb tettei mögött is önnön egyéni ambíciói húzódnak meg.

A hatalom személyiségromboló hatásának példázata kíván lenni *A király összes embere*, ám a film második felében előtérbe kerül az újságíró szakmai vívódása is. A publicista A csendes amerikaihoz hasonlóan ezúttal is a történet narrátora, aki az események alakulásának értelmezésében segíti a nézőt, ám ezúttal feladja a voyerizmusát, s aktív részesévé válik az eseményeknek. Döntésével munkájában háttérbe szorul a közérdek szolgálata, valamint az újságírás eredeti feladata, majd a tisztességtelen politikai praktikák és háttéralkuk miatt kerül etikai dilemmába az újságíró, aki nem képes visszatérni az erkölcsösség útjára. *A király összes embere* a politika és újságírás összefonódása mellett a politika sajtón keresztül történő nyilvánosság befolyásolására is kifejező példa.

Múltba helyezett történettel fogalmazza meg jelenre vonatkozó politikai üzenetét *A csendes amerikai* és *A király összes embere*, míg kifejezetten jelenidejű a problémafelvetése a *Láncravert igazságnak*, mely az első a közvetve a Plame-üggyel, s közvetlenül a névtelen informátor problematikával foglalkozó alkotások sorában. A téma – ahogy erre már korábban is utaltunk – mindazonáltal nem előzmények nélküli, a Watergate-botrány névtelen informátora után visszatérő problémát okozott a média

munkája során a névtelen forrás kezelése, éppen annak nem ellenőrizhető anonimitása miatt, mely visszaélések sorára kínál lehetőséget. Mert amíg 'Mély torok' létező személy volt, az elmúlt harminc évben nem egyszer derült ki a névtelen forrásokról, hogy nem is léteznek. Mozgóképen az anonim informátor Az elnök embereit leszámítva a legtöbbször nem is került említésre, de a legritkább esetben jelentett konfliktust a cselekményszervezés során. *Az ügyfél (The Client*, r.: Joel Schumacher, 1994) című film bűnügyi riportere például olyan újságíró, aki soha nem nevezi meg forrását. Ugyanez mondható el Lowell Bergmanról is A bennfentesben, de a névtelen informátor, mint jogi kérdés csak a Bush-adminisztráció alatt került sosem látott mértékig kereszttűzbe, s fogalmazódott meg alkotmányossági, nemzetbiztonsági kérdésként.

A *Láncravert igazságban* egy különleges ügyész minden törvényi lehetőséget megragad egy sajtómunkás színvallására. A történetben egy Pulitzer-díjra hajtó újságíró szenszációs leleplezést közöl lapjában a Capitol Sun-Timesban, felfedve egy CIA-ügynököt, amivel az amerikai törvények értelmében bűncselekményt követett el. Értesülését egy biztos, de névtelen forrással támasztja alá, ám a nyomozásba kezdő ügyészség mindenáron meg akarja tudni a kiszivárogtató személyazonosságát. Az újságíró a börtönbüntetést is vállalva fedezi informátorát, miközben az igazságért vívott küzdelemben elveszti családját, s a kormánnyal szembeni szélmalomharcában egyre kevesebb szövetségese marad. A névtelen informátorral kapcsolatban felmerülő lehetséges jogi problémákról a lapkiadó is úgy fogalmaz, hogy „a törvények elég homályosak”, s bár a menedzsmentet kezdektől nyugtalanítja a névtelen informátor kérdése, a főszerkesztő kiállása elegendő a téma megjelentetéséhez. „A forrásom kifogástalan” – vallja az újságíró, s ez elég a lapnak, mely olvasottságért küzd, s létezésének motorja egy, a Watergate-hez fogható szenzáció. Figyelemreméltó, hogy az újság szerint a legfontosabb és elegendő elfogulatlan maradniuk egy ilyen kényes kérdésben, s akkor a lap nem vonható felelősségre, hiszen végső soron a média csak a feladatát végzi, s ellátja a házőrző kutya szerepét. A Kongresszus azonban a Bush-adminisztráció alatt olyan törvényi felhatalmazásról döntött, mely a sajtót a már korábban említett korlátok közé szorította, s ahogy a film is sugallja, az oknyomozó újságírói munka ellehetetlenülését hozhatja el.

A *Láncravert igazságban* a valóságnál sokkal prózaibb az újságíró titkolózása: az epilógusból megtudjuk, hogy nagy államközi összeesküvéselmélet helyett az ügynök nő kisiskolás lánya mondta el neki az információkat egy kiránduláson, melyben a médiamunkás szülőként vett részt ugyanabba az osztályba járó kisfiával. A

mozi szentimentális húrokat megpendítve osztja meg a közönséggel a politikával szembeni és a sajtószabadsággal kapcsolatos aggályait, mely érdekes módon nem is jutott el a széles közönséghez, a film ugyanis – dacára az elismerő kritikáknak, s jegyzett színészeinek – sosem került hivatalosan országos moziforgalmazásba.

A *Capote*, a *Frost/Nixon* és a *Láncravert igazság* metszetében található a *David Gale élete* (*The Life of David Gale*, r.: Alan Parker, 2003), melyben egy siralomházban ülő professzorral készít félmillió dollárért szenzációsnak tűnő interjút a helyi lap újságírója, aki azzal érdemli ki a halálraítélt elismerését, hogy forrásai védelmében még börtönben is töltött pár napot, de nem adta ki nevüket. A halálsoron készülő utolsó interjúk gyónási és igazságszolgáltató funkciója mellett figyelemreméltó, hogy a szenzációt etikai határok átlépése során szerzi meg az újságíró (komoly összeget fizet az exkluzivitásért).

A politika és a média összefonódásának egy rendhagyó változata jelenik meg *A dolgok állása* (*State of Play*, r.: Kevin Macdonald, 2009) című filmben, melyben a politikust és az újságírót szokatlan módon baráti szálak kötik össze. Gyakorlatilag ez a kapcsolat okoz morális dilemmát az újságírónak, ahogy a klasszikus hollywoodi klisé, a jó és rossz harcában a barátok ellentétes oldalra kerülnek. A *dolgok állása* politikai vetülete mellett az első médiafilm, mely kísérletet tesz a hagyományos és internetes újságírás értékeinek együttes számbavételére, valamint összehasonlítására. Az alkotás realista képet igyekszik festeni az ezredforduló médiaállapotáról, politikával való kapcsolatáról, s afféle téziszfilmként enciklopédista módon listázza a közvélemény által a médiával szemben megfogalmazott valamennyi számításba vehető problémát. A történetben politikai korrupció nyomába ered egy régimódi újságíró, a klasszikus oknyomozás korának utolsó mohikánja. A szövevényes, gyilkossággal színesített politikai bűntényben érintett az újságíró egykori, mára magasrangú tisztviselővé vált kollégista barátja, akinek nevével meghitt kapcsolatot is ápolt a zurnaliszta, s ily módon többszörösen érintetté válik az ügyben.

A mozi egy 2004-ben készült brit tévésorozat remakeje, s az újságírás szempontjából ugyanazokra az aggasztó jelenségekre igyekszik rámutatni: a nyomtatott sajtó szenzációhajhászása és a fajsúlyos hírek háttérbe szorulása a könnyed, szórakoztató hírekkel szemben, s megfogalmazódik az a kérdés is, hogy a sajtó mennyire tekinthető függetlennek, mennyire irányított politikailag az igazi oknyomozás.

Emellett hatásos a figyelemfelkeltő blogok és hagyományos újságírás között meghúzódo feszültség ábrázolása. A dokumentumfilmből érkező, érzékeny, politikai vetületű témákra fogékony Kevin Macdonald rendező hosszas terepmunkát végzett a film hitelessége érdekében,²⁹³ s azzal a céllal fogott bele az eredetileg hatórás brit tévésorozat hollywoodi átdolgozásába, hogy bemutassa az amerikai és európai társadalmi változásokat és azt, hogy „mi is folyik napjainkban körülöttünk, s mennyire lehet megbízni az újságírókban és az éjszakai hírekben.”²⁹⁴

A Russell Crowe által megformált, a régivágású újságírómodellt megidéző karakter az újságíró-film valamennyi korszakából magában hordoz valamit. A férfi a harmincas-negyvenes évek újságíróképét idéző módon pimasz és modortalan, de tudja, hogyan nézzen a tények mögé. A büntetésvégrehajtás és politika szinte minden szektorában vannak kapcsolatai, miközben ápolatlan, lumpen elem, de amikor le kell adnia az anyagot, a legmagasabb színvonalon képes teljesíteni. Kitartása és igazság iránt való elköteleződése a hetvenes évek grállovag újságírását juttathatja eszünkbe. „Tényeket közlünk” fogalmazza meg legfőbb ars poeticáját, melyben egyszerre kap helyet naivitás és a klasszikus újságírói erények legfontosabbika. Ezredfordulós tulajdonsága, hogy a hagyományos értékrend képviselőjeként érhetően meglehetősen malíciával tekint az internetes újságírásra („Hallom, hogy a netes dolgok felfutnak” – mondja némiképp cinikusan a fiatal kolléganőnek első találkozásukkor). Számára az internetes újságíró a legfontosabb híreket is azonnal két flekkben közlő szenzációvadász, aki még a legjobb anyagot is elherdálja az azonnaliság hívó szavának engedelmességgel. Nem véletlenül figyelmezteti a mellé társként kirendelt blogíró lányt („ez egy komoly sztori”) kutatásuk kiemelt fontosságára. A fiatal internetes kolléga becsvágyó és gyorsan tanuló, de tapasztalatlan, s híján van a kapcsolati tőkének, ami nem szükségszerűen hátrány a könnyedebb bulvárújságírásnál, de oknyomozó munkát folytatni gyakorlatilag lehetetlen nélküle.

A dolgok állása az oknyomozó újságírás folyamatát ábrázolja a 21. században, megfelelve a kor nézői elvárásainak. Ilyen értelemben különösképpen érzékletes és tanulságos az összehasonlítás Az elnök embereivel. Míg ott a kutatás aktusa forrásokkal történő személyes és telefonos beszélgetéseken alapul, s dramaturgiaiailag ingerszegény folyamat, addig az ezredforduló oknyomozó újságírója a régmúlt bűnügyi riporterének

²⁹³ Alkotása vizuálisan kétségtelenül realista: a Washington Globe fiktív lap szerkesztősége a The Washington Post és a The Baltimore Sun munkahelyeit figyelembe véve készült el. A tárgyi környezet autentikus, benne a mai újságírás minden eleme hitelesen szerepel.

²⁹⁴ Garrett 2007.

és a jelenkor akcióhősének elegye. Bár alapvetően neki is a tolla a fegyvere, mégis tűzpárbajok során kell életéért menekülnie, munkamódszerei között pedig a kevésbé etikus eszközök (mint például a zsarolás) is megengedettek az igazság kiderítése érdekében. A dolgok állása riportere nem feddhetetlen, s a módszerei sem azok, de végeredményben ugyanolyan hatékony, mint harminc évvel ezelőtti kollégái. A nyomozást itt is a források viszik előre, s a kitartás mellett kellenek azok a bennfentesek, akik információval látják el az újságírókat. *Az elnök embereiben* ő volt a 'Mély Torok', ám az ezredforduló és a Bush-doktrina óta nemcsak a valóságban, hanem a filmen is megengedhetetlen a névtelen forrás. Erre figyelmezteti beosztottjait a lap menedzsere („Szó sem lehet névtelen forrásokról, tiszta munka kell.”), akinek ráadásul meg kell küzdenie a nyomtatott sajtó válságával, a piaci viszonyok megváltozásával, s a kiadói elvárásokkal. „A tulajdonosok kitalálták, hogy pénzt kell termelnünk” közli egy értekezleten, utalva a veszteséges újság kiadóváltására, s ez a hozzáállás máris háttérbe szorítja a komoly sztorikat és a tényközlést. Több fülesre van szükség, s inkább ma egy pletyka, mint holnap a Pulitzer-díj vallja a lapmenedzser, s egyúttal figyelmeztet, hogy változik az irányelv. A kiadót csak a példányszám érdekli, ami nem újkeletű elvárás a sajtófilmek történetében, annál inkább a hagyományos lapírással szemben a szenzációhajhász bulvárújságírást preferáló hozzáállás. Az időtényező szerepe felértékelődik, nincs idő hosszas és pénzigényes, legfőképp pedig kétes eredményű kutatásra, ezért is hangzik el többször a nyomozás során, hogy nincs idő tovább várni, meg kell jelentetni ami van, még ha az nem is az igazság, vagy nem a teljes igazság.²⁹⁵

Az ebbe a szerkesztői hozzáállásba beletörődni nem akaró két újságíró egymásra utalva egy idő után kölcsönösen elkezd a másikat tisztelni, s kettejük együttműködése a hagyományos oknyomozó újságírás és a jövőbeli internetes újságírás lehetséges konstellációja. A dicsőség és az igazság utáni vágy mindkét zurnalisztát egyaránt motiválja és mindkét újságíróra egységesen jellemző a becsvágy, melyben az is közrejátszik, hogy a közvélemény meglehetősen ellenségesen viselkedik az újságíróval szemben. A film egy szereplője meglehetősen kritikusan állapítja meg, hogy a politikusnál csak az újságíró utálja jobban, míg az alkotás lezárásában a politikusbarát és a riporter vitájában hiába állítja az újságíró, hogy csak „az igazságot akartam”,

²⁹⁵ Ez a vonatkozás ugyan a lapzártá és nyomdarendelés határideje miatt klasszikus újságíró-filmes motívum, viszont A dolgok állásában hangsúlyos a bűnügyi cselekményszál is, az időkorlát pedig a thriller műfaj népszerű dramaturgiai eleme is, s a film kétségtelenül sikeresen felel meg a kettős elvárásnak.

riposztként egoizmusát vetik – jogosan – a szemére. „Egész végig csak saját magad és a pöpec sztorid érdekelt” hangzik a tisztviselő sommás ítélet.

A dolgok állása általános konklúziója mégis a hagyományos lapírás dícsérete, és az egykori zszurnaliszta erények felmagasztalása, valamint az újságírás helyének meghatározása a társadalomban. „A sok fecsegés és pletyka közepette az emberek még mindig tudják, hogy mely hírek jelentenek valamit, s örülnek, hogy valaki utánajár a dolgoknak” – fogalmazza meg az újságíró az ügy tanulságát, s ezt az idealisztikus megállapítást egy másik, erőteljesen nosztalgikus motívum követi: a film záróképeiben egy újság hagyományos nyomdai módon történő elkészítése és kamionokkal újságosokhoz való eljutása követhető nyomon.

A dolgok állása igyekszik valós képet festeni a 21. századi újságírás mibenlétéről és természetéről, ám a nézői elvárásokat nem hagyja figyelmen kívül, így az oknyomozás aktusa *Az elnök emberei* akkurátus kutatásához képest jóval akciócentrikusabb. Olyannyira, hogy majd minden, amit a riporter csinál, sokkal inkább felel meg a nyomozói munkának, semmint az újságíróinak (bizonyítékokat tart vissza, boncolásra megy, tűzpárbajba keveredik). Mindez a valószerűséget kérdőjelezi meg, mint ahogy az is, hogy a riporter és kutatása tárgyával való kapcsolata miatt a valóságban legalábbis összeférhetetlenség állna fenn, ami kizárná a lehetőségét, hogy róla készítsen anyagot. Ez pedig már a nyolcvanas évek újságírásában sem volt másképp.

6.3.2. Politikai újságírás az elektronikus média filmjeiben

A politika és a média kapcsolata több nyomtatott újságírásról szóló alkotás kulcskonfliktusa, de a téma nemcsak az írott sajtóról szóló filmek sajátja. Az ezredforduló médiamegítélésekor két, a tévzés egy-egy mérföldkövének számító esemény filmes feldolgozása megkerülhetetlenül emelkedik ki a tematikából. Az elektronikus médiáról szóló *Good Night, and Good Luck.* és a *Frost/Nixon* az ötvenes évek és a hetvenes évek nagyszerű tévés pillanatainak állít emléket, s – látszólag – igyekeznek hitelesen felidézni az eseményeket. Mindkét film politikai üzenetet hordoz egy olyan korból, amikor a sajtó hatalmát nem lehetett megfélemlítéssel, nyomásgyakorlással korlátozni és az újságírás társadalmi megítélésének csúcsán volt. Az alkotások tartalmi és formai szempontból illeszkednek a hitelességre törekvő, nyomtatott sajtóról szóló filmek sorába. Mindkét film dokumentarista módszerekkel

igyekeznek a saját korát megidézni, hősei a politika antagonistáival veszik fel a heroikus küzdelmet, s mindkétszer az igazság diadalmaskodik.

Ám azonos motivációk ellenére a két alkotás ellentétes pályát fut be, s ebben a történelem is szerepet játszik. A *Good Night, and Good Luck.* egy abszolút győzelem története, mely siker társadalmilag is teljesen elismert és elfogadott. Nemes célokért zajló, a politikai túlkapások elleni heroikus küzdelemben szakmailag elkötelezett újságírók a társadalom védelmezőjeként lépnek fel, s demokratikus eszmékért vívnak meg. A *Frost/Nixon* politikai csatája pedig gazdasági alapon szerveződő, kétes célokért, s nem egyértelmű végeredménnyel záruló összecsapás volt, mely jobban megosztotta a társadalmat. S éppen emiatt érthető, hogy a dicső pillanat hollywoodi szemüvegen keresztül megszépül, s a bukott elnök szemszögéből lényegesen rosszabbul végződik, a protagonista pedig lovagi érdemeket megcsillogtató abszolút hőssé válik, ahogy a *Good Night, and Good Luck.*-ban történik mindez a tények elferdítése nélkül.

Nyilvánvalóan nem véletlen az egybeesés, hogy két évvel A hazugsággyáros bemutatása után leforgatták a *Good Night, and Good Luck.-ot*, amely nemcsak a tévé hőskora, s egyik legnagyobb úttörője, Edward R. Murrow előtt tiszteleg, hanem éppen McCarthy szenátor elleni harcát emeli ki, aki a feketelistázással bőven kimeríti az igazságszerűség fogalmát, valamint a politika beavatkozását a szabad média működésébe. Ezzel a ragyogó áthallással és a Murrow által már az ötvenes évek tévénézésével és hírszerkesztésével kapcsolatban megfogalmazott kritikájának teret engedésével („Gazdagok, kövérek, kényelmesek vagyunk, gyógyíthatatlan az allergiánk a kellemetlen információk iránt. Tömegkommunikációnk ezt tükrözi. A tévét a figyelem elterelésére, szórakoztatásra és megtévesztésre használjuk” – fogalmaz Murrow a film eleji beszédében) kiválóan aktualizálható az alkotás és tartalma a 21. századi médiára. A rendező George Clooney éppen a politika pillanatnyi megítélése és állapota miatt érezte alkalmasnak az időt, hogy a témát feldolgozza: „az igazi jó újságírás hiányzik mostanában, de azért még mindig akadnak jó újságírók” – nyilatkozta a film bemutatóján.²⁹⁶ A *Good Night, and Good Luck.* vitathatatlanul a tisztességes és szakmailag elkötelezett újságírás példafilmjének is tekinthető.

Az 1953-ban a CBS stúdióban játszódó film igazi időutazás; ilyen volt a tévé és a híradókészítés hatvan évvel ezelőtt: A hazugsággyároshoz hasonlóan a megtörtént

²⁹⁶ Brooks 2005.

események felidézésének naturalista módja valósul meg az alkotásban. A rendező a kor megidézésében a maximális hitelességre törekedett. A dokudráma hatást a film fekete-fehérsége erősíti, az autentikus környezet pedig hiteles médiaábrázolása a kornak: a film egésze a CBS News épületében játszódik, eredeti környezetben. Murrow és kollégái gyakorlatilag három helyszín között ingáznak: a szerkesztőségben, a tévéstúdióban és a főszerkesztő irodájában. A filmben számos archív felvételt vágnak be, s McCarthy szenátort nem is színész játssza, hanem a híradófelvételekben szólal meg, s a rendező afféle a tévével/tévére referáló módon ezeket a bejátszásokat illesztette be a szüzsébe a hitelesség érdekében. Mégis, a tesztközönség fiatal tagjai az ő „játékát” tartották túlzónak, nem ismervén fel a szenátort, s a híradófelvételek eredetiségét.²⁹⁷

A film nem Edward R. Murrow élettörténetének historizáló elbeszélése – bár bőven akadnak benne médiatörténeti momentumok²⁹⁸ – helyette az alkotás az emberi jogok és sajtószabadság védelmének egyik legemlékezetesebb pillanatát idézi fel. A *Good Night, and Good Luck*. ezen belül sem a McCarthy szenátor elleni vádokról szól, sokkal inkább a folyamatról, mely a politikus bukását eredményezte. Egy olyan erkölcsi játék bontakozik ki a drámában, melyből kiderül, hogy az elkötelezett újságíróknak hogyan kellene viselkedniük a sajtó szabadsága érdekében, s melyben Murrow rettenthetetlen, de nem tökéletes újságíróként jelenik meg. A politika kettőségének napjainkra is érelmezhető játéka válik láthatóvá: McCarthy szenátor személyisége inkább elpusztítaná a szabadságot, hogy védje azt. „Hazugságokkal pusztít el másokat, hogy aztán maga is vesszen az igazság révén” – írja Roger Ebert filmtörténész kritikájában.²⁹⁹ Csakhogy McCarthy Murrow besározásával nem jár, nem járhat sikerrel. A világháború alatt az újságíró óriási népszerűsége tett szert, mi több, hitelessége vitathatatlan volt az emberek szemében. Murrow egyike volt az első és legimponálóbb újságíróknak, akik rádióadásban magyarázták el az embereknek a Holokauszt buchenwaldi koncentrációs táborban tapasztalt szörnyűségeit és valóságát.³⁰⁰ Hazafiságának, lojalitásának megkérdőjelezése ezek után reménytelen vállalkozás, s teljes tévedés volt. McCarthy intelligens, kiváló retorikai képességekkel rendelkező, meggyőző és megnyerő személyiséggel állt szemben, aki a nép nyelvén

²⁹⁷ Sandhu 2006.

²⁹⁸ Két híres szállóige fűződik a nevéhez: a második világháború idején Anglia bombázásakor ő kezdett el úgy bejelentkezni rádiós riportjaiban, hogy 'This is London' ('Itt London'). Tudósításainak köszönhetően valóságos sztárrá vált, elköszönéseiben pedig idővel átvette az angoloknál 1940-ben divatba jött – és a film címében megidézett – formulát: 'Good Night and Good Luck' ('Jó éjszakát és jó szerencsét').

²⁹⁹ Ebert 2005.

³⁰⁰ Dillon 2008, 117.

beszért, ha pedig a helyzet úgy kívánta, nem állt távol tőle akár Shakespeare-t idézni. McCarthy erőteljes volt 1954-ben, de nem annyira, hogy legyőzze Amerika leghitelesebb és legleplezőbb újságíróját. Murrow kiváló példája a hetvenes évek újságírójának, nemcsak azért, mert cselekedetei etikusak, hanem mert tisztán kivehető az oksági folyamat, ami az újságíró elkövetett tettekhez vezetett: etikailag magyarázható viselkedése erkölcsi indítatásból fakad. Murrow nagyon körültekintően járt el, amikor az emberi jogok és sajtószabadság védelmében McCarthy szenátor ellen emelte fel a hangját. Papírról olvasta fel mondandóját, hogy szavainak fontossága miatt nehogy valamit félreérthetően mondjon. Állításai alátámasztásul híradófelvételeket vágtak be. Az objektív tájékoztatás jegyében teret engedtek a szenátor ellenvéleményének, illetve védekezésének. Az adás leközlése előtt pedig a stáb valamennyi tagját „átvilágították”, hogy kommunistavádakkal nem kerülhetnek-e később támadások keresztútjába.

Amit Murrow tett, klasszikus újságírói erényre vall. Az újságíró feladata ugyanis nemcsak a nyilvánosság tájékoztatása, hanem képességeinek, tudásának, motivációjának használata az igazságtalanság megjavítására a közvélemény felvilágosításával.³⁰¹ A tévéadás volt az első lépés a McCarthy szenátor bukásához vezető úton, s dicső momentuma a tisztességes tévés újságírásnak. Ahogy a filmben a *The New York Times* korabeli műsorról írt kommentárjából idéznek: Murrow tette „igazi, felelős újságírás” volt. „A történelem olyan, amilyenné mi alakítjuk” – mondja a tévés a film egy jelenetében, s ez az állítása tettei fényében még inkább igaznak bizonyult. „Ha a film csupán egy erkölcsi történelmi lecke lenne napjaink elvtelen médiacirkusza közepette, már önmagában is mérföldkőnek számítana az új évezred Hollywoodjában” mondta Michael Atkinson író-kritikus.³⁰² Ám a film nem hallgatja el, hogy a „médiagyőzelem” ellenére a tévét mégiscsak a bevételek irányítják: a műsort, bár nem veszteséges, de nem termelt annyi profitot, mint főműsoridős társai, ezért áthelyezték egy kevésbé nézett, délutáni időszávba. Ahogy a tévéelnök fogalmazott: „az emberek szórakoztatásra vágynak, nem kioktatásra.”

Ha a *Capote* és a *Good Night, and Good Luck*. esetében elmondható, hogy a médiában és politikában bekövetkező – hasonló – események hatására készültek el, akkor a George W. Bush amerikai elnök mélypontra lévő népszerűsége és iraki háború miatti megosztottsága kiváló indítékot jelentett a Frost/Nixon elkészítésére. Kétes

³⁰¹ uo.

³⁰² Atkinson 2005.

háború, belpolitikai botrányok itt is, ott is, mely a hetvenes években egy elnök bukásához vezetett, a 21. században viszont minden ilyen irányú törekvés – és a dicstelen távozás – ellenére az elnök kitöltötte hivatali idejét. Aktuálpolitikai referenciái között figyelemreméltó helyet követel továbbá Katie Couric, a CBS műsorvezetőjének 2008-as interjúorozata Sarah Palinnal, a republikánusok alelnök-jelöltjével, aki zavarbaejtő nyilatkozataival gyakorlatilag kettétörte politikai ambícióit. A *Frost/Nixon* a híres 1977-es, Richard Nixonnal készített tévéinterjúk történetét és következményeit dolgozta fel, alapul véve a 2007-es azonos című, azonos szereposztású Broadway-darabot. David Frost brit újságíró 1977-ben készített exkluzív tévéinterjú-sorozatot a nyilvános szerepléstől akkor már két éve visszavonuló volt amerikai elnökkel, Richard Nixonnal, melyért 600 ezer dollárt fizetett az újságíró.³⁰³ Bár az interjúk mindkét fél számára nagy kockázattal jártak és Nixon, illetve Frost megítélése is vegyes volt, szereplésük sikeres volt, a showbiznisz pedig mindenképpen jól járt: a műsor a tévétörténet legnagyobb nézettséget elért politikai interjújává vált.³⁰⁴

A *Capote*hoz hasonlóan a valóságtól itt is több mindenben eltér a film, mely újfent inkább a külsőségekben igyekszik hiteles lenni, s ezúttal is az újságíró szemszögéből elfogódottabb, nagyobbban beállítva a történeteket eredeti következményeikkel ellentétben. A *Frost/Nixon* nem konvencionális életrajzi film, de hatásosan és alapos karakterábrázolással idézi meg a hetvenes évek szociokulturális miliójét. A *Capotenál* felemlített módon a tanulmányok többsége ezúttal is kiemeli a színészek ama képességét, hogy mind külsejükben, mind gesztusaikban a lehető leheitelesebben idézték meg az általuk eljátszott karaktereket. A *Capote*ban Philip Seymour Hoffman játszotta összes jellemző és ismert manírjával együtt a neves író, a *Frost/Nixon*ban Frank Langella alakította a lehető legplasztikusabban Richard Nixon karakterét (ahogy Charles McGrath újságíró írta a film végére Langella jobban hasonlított Nixonra, mint Nixon maga³⁰⁵), de Michael Sheen is nagyban emlékeztet az általa megformált David Frostra. „A film időről időre ingadozik a showbiznisz és a történelem között, (...) szereplői mégis emlékeztetnek arra, hogy milyen értékes volt egykoron a televízió” – írta Joe Morgenstern Pulitzer-díjas kritikus,³⁰⁶ s ez az egyik legfontosabb vezérgondolat a film jelenkori referenciái között.

³⁰³ Time 1977, 22.

³⁰⁴ Összesen 45 millióan látták az interjúkat.

³⁰⁵ McGrath 2009, MT3.

³⁰⁶ Morgenstern 2008, W1.

A mozi első jelenetei a tévé működésébe engednek betekintést, intenzív montázs mutatja be a kor tévétörténeti pillanatait. Erről a súlypontról mozdul át a történet a kihívásra, a Nixon-interjúk szervezésére és lebonyolítására. A film innentől kezdve jóindulattal nevezhető tényszerű médiaalkotásnak. Volt, aki inkább nevezte négymenetes boxfilmnek, semmit politikai drámának a mozit,³⁰⁷ utalva az egyes interjúk jelentőségének szélsőséges felnagyítására, illetve az egyes beszélgetések pontozásos értékelésére. Ami a film hitelességén mindenképpen ront, hogy kulcskérdésekben igaztalanok alapállításai, mellyel a filmben alapvetően változnak meg az események eredeti előjelei. A *Frost/Nixon* meglehetősen alábecsüli Nixon tudását a televízióról, aki pedig már jól ismerte a tévé erejét Kennedyvel való összecsapása óta, s 1967-ben azt nyilatkozta, „a felelősség a képeké, nem az emberé.”³⁰⁸ A film továbbá – tévesen – azt sugallja, hogy Frost törte meg Nixont, s kérdéseivel egyoldalú győzelmet aratott, felkészültsége, rátermettsége révén sarokba szorítva az egykori elnököt. A valóságban a politikus stábja döntött a színvállás mellett, tudatosan tervezett lépésként igyekezvén megváltoztatni a lemondásakor róla megmaradt, bűnbocsánatot érezni képtelen képet. Nem esett meg a Nixon elgyengülését sugalló, kettejük közötti, alkohalmámoros esti telefonbeszélgetés sem, melyre a film szerint másnap nem emlékezett az elnök, ilyen megtörtiséget a valóságban Nixon sosem tanúsított volna. Az alkotás szerint az interjúkban lényegesen nagyobb hangsúlyt kapott a showbizniszben dolgozó, sztárműsorvezető személyisége, ugyanakkor a mozi a valóságnál jóval felszínesebbnek ábrázolja a riportert. A playboy-ábrázolás során elsikkad az a tény, hogy az újságíró Cambridgeben diplomázott; producere és műsorvezetője volt a nagy népszerűségnek örvendő politikai tévészatírának, a 'That Was the Week That Was'-nak; és a brit tévében interjút készített több vezető politikai személyiséggel.³⁰⁹ Kétségtelen, hogy amerikai médiakarrierje éppen megfeneklett, s ezért vállalt anyagi kockázatot a jólcsengő Nixon-anyaggal, de közel sem volt olyan felszínes médiaceleb, amilyennek a film első felében mutatják.³¹⁰ Az interjúk következményei is meglehetősen eltértek a film vége által sugallt „a nyertes mindent visz” gondolattól: Frost karrierje valóban elkezdett felfelé ívelni, de ezt követően Nixon is képes volt rehabilitálni személyét, s haláláig aktív közreműködőjévé vált a nyilvánosságnak és politikának.

³⁰⁷ Morgenstern 2008, W1.

³⁰⁸ Dargis 2008.

³⁰⁹ Honeycutt 2008.

³¹⁰ Azért is volt például sofőrje, mert mindig jegyzeteket készített, s a Nixon-beszélgetéseken már az első pillanattól kezdve igen felkészült volt.

A *Frost/Nixon* érdekes módon különböző korok médiareprezentációjának elegye. A felszínes, külsőségekre adó, de mélyebbnek látszani akaró celebriporter a 21. század tévés-prototípusa, mint a tény is, hogy a műsorvezető a nézettség érdekében keres szenzációt. Az, hogy a riporter hegyet megmászva gyűri le az antagonistá ex-elnököt a hetvenes évek Bernstein és Woodward meghatározta oknyomozó-újságírói mentalitást idézi fel. A hagyományos értékekre utal az is, hogy a sajtó a rendelkezésére álló eszközökkel és az azokat professzionálisan használó szakemberekkel száll harcba az igazságért egy nagyobb hatalommal szemben, melyben tudással, elkötelezettséggel és hittel lehetséges a média felülkerekedése az elbizakodott, arrogáns politika felett. A film lezárása a meseszerűséget erősíti és a tévé szereposztó hatalmának dicsőségét hirdeti: a bűnösök méltó megbüntetése magasztos ideaként magasodik fölének. Nixon súlyos bűnt követett el a társadalom ellen, azzal hogy annak vezetőjeként hazudott, s megbánást sem tanúsított. A becsületbeli ügy érdekében eljáró újságíró azonban több év elteltével sem felejt, lovagi érdemeket csillogtatva felelősségre vonja, s bűne elismerésére kényszeríti az antagonistát, aki megköveti a társadalmat az általa elkövetett tettei miatt. Büntetése, hogy erkölcsi vívódással a lelkében kell tovább élnie életét. A *Frost/Nixon* a politikusokról fest nem éppen hízelgő képet, akikhez képest még az önmagával kelleténél többet foglalkozó riporter is grállovag, az igazság közvélemény által kijelölt harcosa és őrzője.

6.4. Újságírás az internet és a blogok világában

A virtuális média térhódítása napról napra egyre komolyabb kihívás elé állítja a hagyományos médiumokat, az internet térhódítása ugyanakkor a sajtófilmek között még várat magára. Bár az első lépést *A hazugsággyáros* megtette, a vásznon is legitimizálva az internetes újságírást, mint komoly(an vehető) szakmát, az elmúlt években végbemenő földrengésszerű váltás az online felületekre még nem párosult tömegesen erről a jelenségről, az online újságírásról szóló filmekkel; dacára annak, hogy az internetet már indulása óta visszatérően használják a filmekben forrásnak, információszerzésre. Az évtized végén készült *A dolgok állása* az első, melyben az újságíró hangsúlyozottan internetes portálra ír, s foglalkozásának különösképpen kiemelt a jelnetősége a hagyományos, nyomtatott lapírással való összevetése miatt.

Az internetes újságírás filmi megjelenésén és elterjedésén változtathatnak a blogok, az úgynevezett internetes naplók, melyek egy új, s a jelek szerint minden

eddiginél népszerűbb fejezetet nyitnak az elektronikus újságíráson belül. A blogok elfogadottsága rövid idő alatt ment végbe, most már nem vita tárgya, hogy újságírásnak nevezhető-e a bloggerkedés, s professzionálissá válása is csak idő kérdése. Mivel ez a folyamat jelenleg is zajlik, filmi elterjedését csak megjósolni lehet, s az évtized fordulójáig mindössze alig fél tucat alkotás készült a témában. A *Rage* (r.: Sally Potter, 2009) című filmben egy fiatal blogger egy New York-i divatházban mobiltelefonja segítségével készít kulisszák mögötti interjúkat, a *Julie & Julia – Két nő, egy recept* (*Julie & Julia*, r.: Nora Ephron, 2009) című vígjátékban pedig egy főzési rekordot dokumentál blogjában egy fiatal hölgy. Utóbbiban közvetve ütköztetése kerül a múlt és a jövő elektronikus médiája, bár szereplői és alkalmazói nem tekinthetők újságírónak. De talán éppen ez az egyik lehetséges prófécia a jövő internetes újságírása számára.

Julia Child Amerika intézménye volt, aki előbb szakácskönyvével, majd főzőműsoraival hatalmas sikert aratott, s népszerűsége évtizedeken keresztül töretlen volt a tévében is. Julie Powell 2002-ben kezdte el a Julie/Julia Projektet, azzal a céllal, hogy egy év alatt elkészítse Julia Child 1961-ben kiadott szakácskönyvének (*Mastering the Art of French Cooking*) mind az 524 receptjét, s tapasztalatait blogjában írja meg. Miután a blog iránti érdeklődés hatalmasra nőtt, Powellel szerződött egy kiadó, s a különös rekord után benyomásait nyomtatásban is kiadták. A *Julie & Julia* érdekes megidézése a hatvanas éveknek, s Julia Child személyében egy színes tévés egyéniségnek, de még inkább figyelemreméltó abban, hogy az első blogolásról szóló hollywoodi mozifilmnek nevezhetjük. Ugyan Julie Powell nem újságíró, de írói ambícióit már a rekordkísérlet kezdetén sem rejtette véka alá (álma egy szakácskönyv megjelentetése volt), s a cselekménynek végig szerves része a blogírás. Újra és újra megfogalmazódik a bloggerek összes dilemmája a filmben (Érdekel valakit, amit írok? Olvassa valaki, amit írok? Alkalmas vagyok a feladatra?), s a néző tanúja lehet annak, hogy miképpen szerveződik valaki magánvéleménye visszacsatolásokkal, kommentekkel fűszerezett élő interaktív organizmussá. A *Julie & Julia* – különösképpen anyagi és kritikai sikere függvényében – vitathatatlanul új irányt mutat a médiafilmeknek. A nyomtatott sajtó képviselőinek kora lejárt a vásznon, a mozinéző közönség már nem képes velük azonosulni, átérezni problémáikat. Az internet és blogok világa viszont tulajdonképpen teljesen feltáratlan terület, mely várja a filmesek további érdeklődését.

Összegzés

Az újságíró-filmek változó népszerűség mellett, állandó szereplői voltak az elmúlt hatvan év hollywoodi stúdiófilmjeinek. A tematika filmjeinek az évtizedek során előbb le kellett küzdenie a harmincas évek sárga újságírása idején kialakult vígjátéki sztereotípiákat, majd két évtizedig tartó átmeneti időszak után, a hetvenes években sosem látott népszerűségnek örvendtek az oknyomozó újságírás sikereinek köszönhetően, végül pedig a nyolcvanas években kezdetét vette a napjainkig tartó morális hanyatlás. Amilyen változatos ívet írt le a médiafejlődés az ötvenes évektől, olyan eklektikusnak nevezhetők a vizsgált alkotások is. Éppen emiatt a kezdetekkor kialakult, s a néző számára felismerhető, értelmezhető vizuális környezetet leszámítva a sajtóról készült alkotások *nem* egységesek. Emiatt sem értelmezhetők műfajként a téma alkotásai, hiszen olyan fokú eltérések, különbözőségek jellemzik az egyes korok filmjeit, hogy azokban nem lehet egységességet megfogalmazni. Ebben alapvető szerepet játszanak a konkrét médiaesemények, amelyek függetlenül pozitív, vagy negatív megítélésüktől, ha meghatározóak voltak a közvélemény számára, visszaköszöntek a vásznon is, s markánsan meghatározták az utána következő évek médiafilmjeit. Kutatásom rámutat arra, hogy a filmek tükrök, azaz reflektálnak a médiában bekövetkező eseményekre, az élet történései alapvetően határozzák meg a média filmi ábrázolását, s ez a teljes vizsgált időszakra igaz. A film és a tévé konkurálása kezdetén, az ötvenes években az elektronikus médiáról gyakorlatilag nem készültek filmek, a hatvanas években pedig olyan negatívan ítélték meg az újságírókat, hogy a stúdiók csak elvétve gyártottak sajtófilmeket. Ez egyértelműen a népszerűségvesztésnek tudható be, hiszen a hollywoodi filmgyárak számára nem volt vonzó, illetve pénzügyi kockázatot jelentett a társadalom számára morálisan elítélt szakma megjelenítése, amelynek képviselőit protagonistaként elutasították volna, antagonistaként pedig túl intellektuálisnak tűntek az évtized elején térhódításba kezdő akciófilmek a 'jó harca a rossz ellen' kasszasikerfilmjeinek árnyékában. A média ezekben az években élte meg a film történetében a legnagyobb érdektelenséget, a sajtómunkások a Watergate-ügy kirobbanásáig feltűnően mellőzött karakterek voltak a stúdiófilmekben. Az elnök lemondásához vezető politikai botrány azonban olyan marketingértéket jelentett a hitelét és tekintélyét visszaszerző sajtó számára, mely egy napjainkig tartó termékeny korszakot indított el a médiafilm tematikában. A hetvenes évektől az addig többnyire háttérbe szorult elektronikus média is mind markánsabban

jelenik meg a vásznon, s éppen stabilizálódásának eredményeképp az évtizedben eltérő irányba indultak az írott és az elektronikus médiáról szóló alkotások. Bár problémafelvetésükben egységesek a tömegkommunikációval foglalkozó filmek, de az azokra adott válaszok meglehetősen különbözőek az egyes szakterületeken.

A nyolcvanas években korporatív módon, gazdasági szempontok következtében valósult meg a film és média egyesítése. Legkésőbb ekkor szűnt meg a két szórakoztató ág rivalizálása, mindegyik egy-egy profitcenterré vált a nagy cégen belül, amelyek a bevétel maximalizálásra törekedtek. Az elektronikus média a nyolcvanas évektől uralta a médiafilmeket, az írott sajtó háttérbe szorulása pedig ugyanolyan látványos volt, mint a valóságban. Az elektronikus média filmi elterjedése azonban jelentős csúszással következik be társadalmi elfogadottságához képest, több mint két évtized szükséges ahhoz, hogy releváns mennyiségű alkotás készüljön a tematikában a tévéről. Ugyanez az eltolódás a tömegkommunikáció legújabb csatornája, az internet esetében is megfigyelhető. Kilencvenes évek közepi megjelenése óta lassan húsz év telt el, de tendenciózus jelleggel még mindig nem születtek internetes újságírásról szóló alkotások. Ennek tükrében megállapítható, hogy a valóságban bekövetkező médiatechnikai változások egyre jobban kiszorítják a tematikából a régit az újjal szemben, ám ez a folyamat – az élethez hasonlóan – csak középtávon mutatkozik meg.

A közvélemény-kutatások rámutattak arra, hogy a filmek médiaábrázolása alapvetően véleményformáló hatású. Ez különösképpen a nyolcvanas évek kapcsán szembeötlő, amikor a film sokkal negatívabb képet festett a médiáról annak valós állapotához képest, s ennek hatására a nézők is negatívabban ítélték meg a sajtót. Ez a vizuális befolyásolás azonban a kezdetektől igaz, a harmincas évek újságíró-filmjei által sugallt riporterkép évtizedekig sztereotípiaként szolgált a nézők számára, akik sorvezetőként vették alapul az ábrázolt mintát. Kutatásom rámutatott arra a tényre is, hogy a média negatív megítélésének korszakában sokkal szélsőségesebb, stilizáltabb fogalmazásmódot is megengednek maguknak az alkotások, míg a pozitív korszakban a realista törekvések nem hajlanak túlzott idealizálásba. A nyolcvanas-kilencvenes évek egyértelműen a sajtó könyörtelenségének, gátlástalanságának szomorú korszaka, az erre reflektáló filmek kezdetben csak utópikus kontextusban, majd már jelen idejű dolgozatokban ábrázolják szélsőségesen lelketlennek a médiamunkásokat. Az ezredforduló szemléletváltása pedig olyan realista ábrázolásmódú alkotásokat tartogat, melyek legalább vizuálisan a maximális hitelességre törekszenek; hasonlóképpen a hetvenes évek *Az elnök emberei* fémjelezte oknyomozó újságírói irányvonalához.

Figyelemreméltó az a tény is, hogy amíg a sajtó negatív megítélése miatt a hatvanas években a stúdiók visszafogottan bántak az ilyen tematikájú alkotások készítésével, addig a nyolcvanas években – a várakozásokkal ellentétben – nem tapasztalható visszaesés. Ennek oka részben abban keresendő, hogy az évtizedben olyannyira beleivódott a közgondolkodásba és a társadalom hétköznapijaiba a televízió, hogy annak negatív megítélése ellenére sem szorult háttérbe az elektronikus médium. Emellett, hiába váltott ki általános visszatetszést a negatív hírek számának növekedése és a vizuális ábrázolás radikalizálódása, a közönség fogékonyabbnak mutatkozott a negatív, szenzációs könnyűhírekre. A Challenger ürrepülő fellövése önmagában is fontos hír volt, de felrobbanása és civilek halála igazi szenzációt okozott, aminek eredményeképp a felvételeket bemutató híradókat kiemelt érdeklődés kísérte. Az ellentmondás, hogy a médiakonszernek a saját tévécsatornáik kritikáját is megfogalmazza, amikor stúdiórészlegüknek a médiát bíráló alkotásokra adnak pénzt, csak látszólagos. A médiavállalatok számára a nyereségesség prioritása miatt az elért célhoz másodlagosak az eszközök. A tévét azért is nézik sokan, mert radikális a grafikai ábrázolása, a film pedig lehet kritikus, de ezzel nem fognak kevesebben a készülékek elé ülni. Az pedig még kevésbé foglalkoztatja a cégeket, hogy a tévénézők mennyire negatívan gondolkodnak róluk, amíg ez nagy összegű bevételben mérhető.

Ahogy a média mind jobban betagozódott az életben az emberek hétköznapijaiba, s jelentősen emelkedett az egy nézőre eső, tévézéssel eltöltött órák száma, úgy lett egyre dinamikusabb a kilencvenes évekre és ezredfordulóra az elkészült médiafilmek száma, s azon belül is domináltak az elektronikus médiáról szóló munkák. A 21. században népszerűvé váló valóságshow-k és kvízműsorok pedig megadják a lehetőséget az átlagember számára is a tévében való szereplésre. Ennek következménye, hogy minél jobban megjelenik az individuum a tévében, annál jobban kínálja az azonosulás lehetőségét a nézőnek, s fokozza a médiába való belekerülés vágyát. Ezt a vágyódást fokozzák, s öntik speciális formába azok a filmek, melyek megelőlegezik a valóságshow-k születését. Vitathatatlanul nem állt távol a média az új műsortípustól, amikor a film továbbgondolta a tévé lehetséges szerepét az emberek életében, de nem ez volt az első alkalom, amikor a mozgókép megelőlegezte a médiaváltozás módját, vagy irányát. Szinte minden évtizednek megvan a maga próféciaja (*Ace in the Hole; Hálózat; Gyilkos optika*), de az ezredfordulót leszámítva valamennyi korábbi munkát túlzónak, hiteltelennek minősítettek a szakmabeliek és nem ritkán a kritikusok is. Csak az utókor számára váltak értelmező alkotásokká, melyek keretbe foglalták a sajtó pillanatnyi

állapotát, előremutató szándékkal figyelmeztetve a közvéleményt a média veszélyeire. Vizsgálatomból továbbá az is kiderült, hogy minden kornak megvan a maga Watergate-je, az évtizedet leginkább meghatározó esemény, melyek filmek sorát ihlették, hol a témával, hol filozófiai, etikai összefüggéseiben. A hetvenes évek a politikai merényletek okozta paranoia mellett az oknyomozó újságírás hőskorát hozta el. A nyolcvanas években a média sorozatos hitelvesztése, a cikkkhamisítási botrányok, s az oknyomozás okozta szenzációéhség eseményei hatottak a stúdiófilmekre. A kilencvenes évek a tévéről és bulvárosodásának stációjáról szólt. Az ezredfordulóban pedig a tényközlés problematikája, majd a Valerie Plame-ügy miatt a média és politika viszonya került fókuszba. Valamennyi témára konkrét filmek sora reflektált különböző intenzitással, s ez még a különböző zsánerfilmekben is megfigyelhető folyamat. A hollywoodi stúdiók számára ez kézenfekvő gazdasági szempontból is: egy nagy ismeretséggű, felháborodást, társadalmi megosztottságot előidéző esemény megfilmesítése iránt a nézők kevésbé lesznek közömbösek, s ilyen szempontból a szélsőségek kifejezetten erősebb marketingértékkel bírnak, mind pozitív, mind negatív vonatkozásban. A hollywoodi filmstúdiók ilyen szempontból témaválasztásukban inkább az egyedi eseményeket preferálják, melyek kézzelfoghatóbbak a néző számára, majd a konkrét történet filmadaptálása után a téma további felhasználása érdekében általánosabb érvényű vonatkozásaira kezdenek összpontosítani.

Mindezek fényében látható, hogy a hatvan év filmjei igazolták téziseimet, emellett olyan további összefüggéseket is teremtettek kutatásomban, melyek a média és médiafilmek sajátos viszonyáról, szoros kapcsolódásáról, egymásra hatásáról árulkodtak. Véleményem szerint a médiafilmek jelentősége az ezredfordulóra különösen fontossá vált, tekintettel a tömegkommunikáció társadalmi betagozódására. A film, mint a tömegkommunikáció egyik legnépszerűbbé váló csatornája, a felnövekvő generációk életében sokkal jobban jelen van más eszközöknél, így véleményformáló ereje is jelentősebb. A vizuális kultúra 21. századi fontossága vitathatatlan, ám az értelmezésben a befogadó gyakran magára van hagyva, s egy ilyen inger gazdag világban egyre nehezebb a háttértudás nélküli boldogulás. Emiatt gondolom szükségesnek a médiáról szóló filmek értelmezését, elhelyezését a valóság és reprezentációja viszonyában. Nem hiszem, hogy a médiafilm tematika önmagában alkalmas lenne az ez irányú hagyományos oktatást felváltani, de vizualitása, a téma populáris, könnyen értelmezhető feldolgozása miatt képes lehet oktatási segédanyagként szolgálni.

Filmcímek mutatója

15 perc hírnév (15 Minutes, r.: John Herzfeld, 2001)
-30- (r.: Jack Webb, 1959)
A bambanő (Never Been Kissed, r.: Raja Gosnell, 1999)
A bennfentes (The Insider, r.: Michael Mann, 1999)
A cég (The Firm, r.: Sidney Pollack, 1993)
A csendes amerikai (The Quiet American, r.: Phillip Noyce, 2002)
A dolgok állása (State of Play, r.: Kevin Macdonald, 2009)
A formatervezett nő (Designing Woman, r.: Vincente Minelli, 1957)
A hamis riport (Street Smart, r.: Jerry Schatzberg, 1987)
A hazugsággyáros (Shattered Glass, r.: Billy Ray, 2003)
A híradó sztárjai (Broadcast News, r.: James L. Brooks, 1987)
A hírek szerelmesei (Up Close & Personal, r.: Jon Avnet, 1996)
A híres Ron Burgundy legendája (Anchorman: The Legend of Ron Burgundy, r.: Adam McKay, 2004)
A király összes embere (All the King's Men, r.: Steven Zaillian, 2006)
A kör (The Ring, r.: Gore Verbinski, 2002)
A kör 2 (The Ring 2, r.: Hideo Nakata, 2005)
A kutyákat lelövik, ugye? (Shooting Dogs, r.: Michael Caton-Jones, 2005)
A Las Vegas-i lovas (The Electric Horseman, r.: Sidney Pollack, 1979)
A nagy borzongás (The Big Chill, r.: Lawrence Kasdan, 1983)
A nagy riport (Teacher's Pet, r.: George Seaton, 1958)
A Parallax-terv (The Parallax View, r.: Alan J. Pakula, 1974)
A Pelikán ügyirat (The Pelican Brief, r.: Alan J. Pakula, 1993)
A pénteki barátnő (His Girl Friday, r.: Howard Hawks, 1940)
A pokoli torony (The Towering Inferno, r.: John Guillermin, 1974)
A siker édes illata (Sweet Smell of Success, r.: Alexander Mackendrick, 1957)
A Simpson család (The Simpsons, Matt Groening, 1992)
A Sólyom végveszélyben (Black Hawk Down, r.: Ridley Scott, 2001)
A szentfázék (Holy Man, r.: Stephen Herek, 1998)
A szenzáció áldozata (Absence of Malice, r.: Sidney Pollack)
A veszélyes élet éve (The Year of Living Dangerously, r.: Peter Weir, 1982)
A zöldsapkások (The Green Berets, r.: Ray Kellogg, John Wayne, 1968)

A zűr bajjal jár (I Love Trouble, r.: Charles Shyer, 1994)
 Ace in the Hole (aka The Big Carnival, r.: Billy Wilder, 1951)
 Aki megölte Liberty Valancet (The Man Who Shot Liberty Valance, r.: John Ford, 1962)
 Aki szelet vet (Inherit the Wind, r.: Stanley Kramer, 1960)
 Amerikai románc (Continental Divide, r.: Michael Apted, 1981)
 Amikor a fark csóválja (Wag the Dog, r.: Barry Levinson, 1997)
 Annál súlyosabb a bukásuk (The Harder They Fall, r.: Mark Robson, 1956)
 Arábiai Lawrence (Lawrence of Arabia, r.: David Lean, 1962)
 Az elnök emberei (All the President's Men, r.: Alan J. Pakula, 1976)
 Az ördög Pradát visel (The Devil Wears Prada, r.: David Frankel, 2006)
 Az ügyfél (The Client, r.: Joel Schumacher, 1994)
 Airport '75 (r.: Jack Smight, 1974)
 Billy Jack (Tom Laughlin, 1971)
 Bordertown – Átkelő a halálba (Bordertown, r.: Gergory Nava, 2006)
 Born Yesterday (r.: George Cukor, 1950)
 Bosszúvágó (Death Wish, r.: Michael Winner, 1974)
 Capote (r.: Bennett Miller, 2005)
 Cápa (Jaws, r.: Steven Spielberg, 1975)
 Cenzúrázatlanul – Háború másképp (Redacted, r.: Brian De Palma, 2007)
 Címlapsztori (The Front Page, r.: Lewis Milestone, 1931)
 Csillagok háborúja (Star Wars, r.: George Lucas, 1977)
 David Gale élete (The Life of David Gale, r.: Alan Parker, 2003)
 Deadline U.S.A. (r.: Richard Brooks, 1952)
 Death Race 2000 (r.: Paul Bartel, 1975)
 Dr. Strangelove (r.: Stanley Kubrick, 1964)
 Drágán add az életed (Die Hard, r.: John McTiernan, 1988)
 Ed TV (r.: Ron Howard, 1999)
 Egy boltkóros naplója (Confessions of a Shopaholic, r.: P.J. Hogan, 2009)
 Elbaltázott nászéjszaka (So I Married an Axe Murderer, r.: Thomas Schlamme, 1993)
 Elmer Gantry (r.: Richard Brooks, 1960)
 Ez történt egy éjszaka (It Happened One Night, r.: Frank Capra, 1934)
 Élni akarok (I Want to Live, r.: George Seaton, 1958)
 Fahrenheit 9/11 (r.: Michael Moore, 2004)

Fair Game (r.: Doug Liman, 2010)

Fekete, mint én (Black Like Me, r.: Carl Lerner, 1964)

Fever Pitch (r.: Richard Brooks, 1985)

Félelem és reszketés Las Vegasban (Fear and Loathing in Las Vegas, r.: Terry Gilliam, 1998)

Fletch (r.: Michael Ritchie, 1985)

Fletch 2 – Szenzációs ajánlat (Fletch Lives, r.: Michael Ritchie, 1989)

Földrengés (Earthquake, r.: Mark Robson, 1974)

Francis Covers the Big Town (r.: Arthur Lubin, 1953)

Frost/Nixon (r.: Ron Howard, 2008)

Furcsa pár (The Odd Couple, r.: Gene Saks, 1968)

Füles (Scoop, r.: Woody Allen, 2006)

Good Night, and Good Luck. (r.: George Clooney, 2005)

Gyilkos mezők (The Killing Fields, r.: Roland Joffé, 1984)

Gyilkos optika (Wrong is Right, r.: Richard Brooks, 1982)

Ha ölni kell (Time to Kill, r.: Joel Schumacher, 1996)

Hatalom (Power, r.: Sidney Lumet, 1986)

Hálózat (Network, r.: Sidney Lumet, 1976)

Here Comes the Groom (r.: Frank Capra, 1951)

Hiúságok máglyája (The Bonfire of the Vanities, r.: Brian DePalma, 1990)

Hotel Ruanda (Hotel Rwanda, r.: Terry George, 2004)

Hőhullám (The Mean Season, r.: Phillip Borsos, 1985)

Idétlen időkg (Groundhog Day, r.: Harold Ramis, 1993)

Ingerlő idomok (Perfect, r.: James Bridges, 1985)

Intim részek (Private Parts, r.: Betty Thomas, 1997)

Julie & Julia – Két nő, egy recept (Julie & Julia, r.: Nora Ephron, 2009)

Két tűz között (True Lies, r.: James Cameron, 1994)

Kiálts szabadságért! (Cry Freedom, r.: Richard Attenborough, 1987)

Kikötői hírek (Shipping News, r.: Lasse Hallström, 2001)

Kína-szindróma (The China Syndrome, r.: James Bridges, 1979)

Kínai negyed (Chinatown, r.: Roman Polanski, 1974)

Klute (r.: Alan J. Pakula, 1971)

Közellenség (Enemy of the State, r.: Tony Scott, 1998)

Kvíz Show (Quiz Show, r.: Robert Redford, 1994)

Lapzárta (The Paper, r.: Ron Howard, 1994)

Lapzárta – Veronica Guerin története (Veronica Guerin, r.: Joel Schumacher, 2003)

Larry Flynt, a provokátor (People vs. Larry Flynt, r.: Milos Forman, 1996)

Láncravert igazság (Nothing but the Truth, r.: Rod Lurie, 2008)

Little Boy Lost (r.: George Seaton, 1953)

Love is a Many Splendored Thing (r.: Henry King, 1955)

Magánbeszélgetés (The Conversation, r.: Francis Ford Coppola, 1974)

Majd megdöglik érte (To Die For, r.: Gus Van Sant, 1995)

Majd most kiderül (Sex and the Single Girl, r.: Richard Quine, 1965)

Majdnem híres (Almost Famous, r.: Cameron Crowe, 2000)

Marley és én (Marley and Me, r.: David Frankel, 2008)

Marty (r.: Delbert Mann, 1955)

Mechanikus narancs (A Clockwork Orange, r.: Stanley Kubrick, 1971)

Medium Cool (r.: Haskell Wexler, 1969)

Menekülés New Yorkból (Escape From New York, r.: John Carpenter, 1981)

Menekülő ember (The Running Man, r.: Paul Michael Glaser, 1987)

Még drágább az életed (Die Hard 2: Die Harder, r.: John McTiernan, 1990)

Michael (r.: Nora Ephron, 1996)

Mondvacsinált hős (Accidental Hero, r.: Stephen Frears, 1992)

Ne egyétek meg a százszorszépeket! (Please Don't Eat the Daisies, r.: Charles Walters, 1960)

Odessa ügyirat (The Odessa File, r.: Ronald Neame, 1974)

Oltári nő (Runaway Bride, r.: Gary Marshall, 1999)

Összeesküvés elmélet (Conspiracy Theory, r.: Richard Donner, 1997)

Őrült város (Mad City, r.: Constantin Costa-Gavras, 1997)

Piszkos Harry (Dirty Harry, r.: Don Siegel, 1971)

Pleasantville (r.: Gary Ross, 1998)

Poszeidón katasztrófa (The Poseidon Adventure, r.: Ronald Neame, 1972)

Pókember 1-3. (Spider-Man 1-3, r.: Sam Raimi, 2002, 2004, 2007)

Rage (r.: Sally Potter, 2009)

Rambo 2 (Rambo: First Blood II., r.: George P. Cosmatos, 1985)

Rekviem egy álomért (Requiem for a Dream, r.: Darren Aronofsky, 2000)

Rollerball (r.: Norman Jewison, 1975)

Rókavadászat (The Hunting Party, r.: Richard Shepard, 2007)

Római vakáció (Roman Vacation, r.: William Wyler, 1953)
S1m0ne – Sztárcsináló 1.0 (S1m0ne, r.: Andrew Niccol, 2002)
Salvador (r.: Oliver Stone, 1986)
Scandal Sheet (r.: Phil Karlson, 1952)
Schindler listája (Schindler's List, r.: Steven Spielberg, 1993)
Serpico (r.: Sidney Lumet, 1973)
Showtime – Végtelen és képtelen (Showtime, r.: Tom Dey, 2002)
Sikoly a sötétben (A Cry in the Dark, r.: Fred Schepisi, 1987)
Sliver (r.: Phillip Noyce, 1993)
Sokkfolyosó (Shock Corridor, r.: Samuel Fuller, 1963)
Sógorom a zugüggyvéd (The Fortune Cookie, r.: Billy Wilder, 1966)
Superman (Richard Donner, 1978)
Superman visszatér (Superman Returns, r.: Bryan Singer, 2006)
Szemenszedett szenzáció (Switching Channels, r.: Ted Kotcheff, 1988)
Szenzáció! (r.: Billy Wilder, 1974)
Szigorúan bizalmas (L.A. Confidential, r.: Curtis Hanson, 1997)
Szombat esti láz (Saturday Night Fever, r.: John Badham, 1977)
Született gyilkosok (Natural Born Killers, r.: Oliver Stone, 1994)
Terminator: Megváltás (Terminator Salvation, r.: McG, 2009)
The Captive City (r.: Robert Wise, 1952)
The Great Man (r.: José Ferrer, 1956)
The Sell-Out (r.: Gerlad Mayer, 1952)
The Turning Point (r.: William Dieterle, 1952)
Titkos Akta: Hollywood (Secret File: Hollywood, r.: Rudolph Cusumano, 1962)
Truman show (r.: Peter Weir, 1998)
Tűzvonalban (Under Fire, r.: Roger Spottiswoode, 1983)
Ütközetben eltűnt (Missing In Action, r.: Joseph Zito, 1984)
Váratlan örökség (Mr. Deeds Goes to Town, r.: Frank Capra, 1936)
Véres gyémánt (Blood Diamond, r.: Edward Zwick, 2006)
Volt (Bolt, r.: Byron Howard, Chris Williams, 2008)
Vörösök (Reds, r.: Warren Beatty, 1981)
Walking Tall (r.: Phil Karlson, 1973)

Szakirodalom

- ALEXANDER, Jeffrey C. - GIESEN, Bernhard – MAST, Jason L.: Social performance: symbolic action, cultural pragmatics, and ritual. Cambridge University Press, 2006.
- ANDERSON, Bonnie: News Flash: Journalism, Infotainment, and the Bottomline Business of Broadcast News. Jossey-Bass, San Francisco, 2004.
- ANGELUSZ Róbert: Kommunikáló társadalom. Budapest, Gondolat, 1983.
- ARONSON, Elliot: A társas lény. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008.
- ASHWORTH, Peter D.: Social Interaction and consciousness. Wiley, 1979.
- BADSEY, Stephen: The Depiction of War Reporters in Hollywood Feature Films from the Vietnam War to the President. Ausztrália, Film History, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean: A jelentés összeomlása a médiában. In: ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, TERESTYÉNI Tamás (szerk.): Média, nyilvánosság, közvélemény – szöveggyűjtemény. Budapest, Gondolat, 2007.
- BAGDIKIAN, Ben H.: Media Monopoly. Boston, Beacon Press, 1983.
- BARRIS, Alex: Stop the Presses! The Newspaperman in American Films. Yoseloff, 1977.
- BAUM, Jane: The Female Journalist in American Film, 1930-1949. University of Rochester, 1983.
- BEASLEY, Berrin A.: Political Manipulation of the Media. In: GOOD, Howard (szerk.): Journalism Ethics Goes to the Movies. Rowman & Littlefield Publishers, 2008.
- BERGMAN, Andrew: We're in the Money: Depression America and Its Films. New York, Harper & Row, 1971.
- BERNSTEIN, Carl – WOODWARD, Bob: All The President's Men. New York, Simon & Schuster, 1974.
- BOWDEN, Mark: When the Front Page Meets the Big Screen. The Atlantic Monthly, Vol. 293, No. 2, March 2004.
- BRUCKER, Barbara A.: The Journalist as Popular Hero or 'Up in the Sky, It's a Bird, It's a Plane, It's Clark Kent. Bowling Green State University, 1980.
- CAGIN, Seth – DRAY, Philip: Hollywood Films of the Seventies. New York, Harper & Row, 1984.
- CRONIN, Paul: Look Out Haskell, It's Real: The Making of 'Medium Cool'. Paramount Video, 2001. Dokumentumfilm

CSÁSZI Lajos: A média rítusai: a kommunikáció neodurkheimi elmélete. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

DEFLEUR, Melvin F.: Társadalom és tömegsajtó. In: ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, TERESTYÉNI Tamás (szerk.): Média, nyilvánosság, közvélemény – szöveggyűjtemény. Budapest, Gondolat, 2007.

DERSHOWITZ, Alan M.: America on Trial: Inside the Legal Battles That Transformed Our Nation. Grand Central Publishing, 2005.

DIAMOND, Edwin: The Tin Kazoo: Television, Politics, and the News. Cambridge, MIT Press, 1975.

DILLON, Michael: Ethics in Black and White. In GOOD, Howard (szerk.): Journalism Ethics Goes to the Movies. Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

DUNNE, John Gregory: Monster: Living Off the Big Screen. Vintage Books, 1998.

EBERT, Roger: 100 híres film. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006.

EHRlich, Matthew C.: Journalism in the Movies. University of Illinois Press, 2004.

EMERY, Edwin – EMERY, Michael: The Press and America, Allyn & Bacon, 1995.

ERBSEN, Claude E. – GINER, Juan Antonio – SENOR, Juan – TORRES, Marta (szerk.): Innovations in Newspapers 2009 (World Report). International Media Consulting Group, 2009.

FCC v. American Broadcasting Co. Inc., 347 U. S. 284, vol. 347., 1954.
<http://supreme.justia.com/us/347/284/case.html> Letöltés dátuma: 2010. június 2.

FITZGERALD, F. Scott: The Last Tycoon. New York, Charles Scribner's Sons, 1941.

FRIENDLY, Fred W.: Due to Circumstances Beyond Our Control. Random House, New York, 1967.

FRY, Donald: Believing the News. St. Petersburg, Poyner Institute for Media Studies, 1985.

GABLER, Neal: Winchell: Gossip, Power and the Culture of Celebrity. Vintage, 1995.

GERBNER, George: A média rejtett üzenete. Osiris, Budapest, 2000.

GILMAN, Owen W. Jr. – SMITH, Lorrie: America Rediscovered: Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War. Garland Publishing Inc., New York, 1990.

GITLIN, Todd: The Sixties: Years of Hope, Days of Rage. Bantam Books, Toronto, 1987.

GOLDMAN, William: Adventures in the Screen Trade. Warner Books, New York, 1983.

GOOD, Howard: *Acquainted with the Night: The Image of Journalists in American Fiction, 1890-1930*. New York, Scarecrow Press, 1986.

GOOD, Howard: *The Drunken Journalist: The Biography of a Film Stereotype*. New York, Scarecrow Press, 2000.

GOOD, Howard: *Girl Reporter: Gender, Journalism and Movies*. New York, Scarecrow Press, 1988.

GOOD, Howard: *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film*. New York, Scarecrow Press, 1989.

GOOD, Howard – DILLON, Michael J.: *Media Ethics Goes to the Movies*. New York, Greenwood Press, 2002.

GREGOR, Ulrich – PATALAS, Enno: *A film világtörténete*. Budapest, Gondolat, 1966.

GRIFFITH, Howard John: *Black Like Me*. Signet Books, 1961.

HANSON, Christopher: *Where Have All the Heroes Gone? Columbia Journalism Review*, 1996. március-április.

HARRY, Joseph C.: *The Utopian Nature of Journalistic Truth (The Year of Living Dangerously)*. In GOOD, Howard (szerk.): *Journalism Ethics Goes to the Movies*. Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

HOLLIS, Daniel Webster: *The Media in America*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, Inc., 1995.

HORÁNYI Özséb – BÉRES István: *Társadalmi kommunikáció*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

ISAACS, Norman E.: *Untended Gates: The Mismanaged Press*. New York, Columbia University Press, 1986.

ISSERMAN, Maurice: *America Divided: The Civil War of the 1960s*. Oxford University Press, 2004.

KAEL, Pauline: *Raising Kane*. In: *The Citizen Kane Book*. Limelight Edition, 1984.

KEMP, Philip: *Lethal Innocence: The Cinema of Alexander Mackendrick*, Methuen, London, 1991.

KNIGHTLEY, Philip: *First Casualty – From the Crimea to Vietnam: War Correspondent as Hero, Propagandist and Mythmaker*. Pan Books, 1989.

KOVACH, Bill – ROSENTIEL, Tom: *The Elements of Journalism*. Crown Publishers, New York, 2001.

LANGMAN, Larry: *The Media in the Movies*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1997.

LAZARSFELD, Paul F. – MERTON, Robert K.: Tömegkommunikáció, közizlés és szervezett társadalmi cselekvés. In: ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, TERESTYÉNI Tamás (szerk.): Média, nyilvánosság, közvélemény – szöveggyűjtemény. Budapest, Gondolat, 2007.

LEONARD, Thomas C.: News for All: America's Coming-Of-Age with the Press. Oxford University Press, 1995.

LOUKIDES, Paul – FULLER Linda K. (szerk.): Beyond the Stars: Studies in American Popular Film, vol.1. p. Bowling Green University Popular Press, 1990.

LYON, David: The information society: issues and illusions. Polity press, 1988.

MACBEAN, James Roy: Watching the Third World Watchers: The Visual, the Verbal, the Personal and the Political in Under Fire and The Year of Living Dangerously. In: Film Quarterly, III 1984.

MAGYAR, Bálint: Az amerikai film. Gondolat, Budapest, 1974.

MANCHEL, Frank: Film Study: An Analytical Bibliography. Associated University Presses, 1990.

MARTIN, Shannon E. - COPELAND, David A.: The function of newspapers in society: a global perspective. Praeger, 2003.

MCANANY, Emile G. - SCHNITMAN, Jorge - NOREENE, Janus: Communication and social structure: critical studies in mass media research. Praeger, 1981.

MCCOMBS, Maxwell – WASHINGTON, Laura: Opinion Surveys Conflict on Public Views of Press. In: FRYE, Donald (szerk.): Beliving the News. St. Petersburg, Poyner Institute for Media Studies, 1985.

MCLAREN, Angus: Sexual blackmail: a modern history. Harvard University Press, 2002.

MCNEIL, Alex: Total Television. Penguin Books, New York, 1996.

MCQUAIL, Denis: Communication. Longman Group Limited, 1975.

MURRAY, Edward J.: Quality News Versus Junk News. Neiman Reports, 1984. nyár.

NESS, Richard R.: From Headline Hunter to Superman: A Journalism Filmography. Landham, Scarecrow Press, 1997.

PECK, Lee Anne: Style Over Substance: Broadcast News. In: GOOD, Howard (szerk.): Journalism Ethics Goes to the Movies. Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

THE PEOPLE & THE PRESS: A Times Mirror Investigation of Public Attitudes Toward the News Media, Conducted by The Gallup Organization. Los Angeles, Times Mirror, 1986.

PETERS, Bernhard: A nyilvánosság jelentése. In: ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, TERESTYÉNI Tamás (szerk.): Média, nyilvánosság, közvélemény – szöveggyűjtemény. Budapest, Gondolat, 2007.

PHELAN, John M.: Disenchantment: Meaning and Morality in the Media. Hastings House, New York, 1980.

POSTMAN, Neil: Amusing Ourselves to Death. Penguin Books, 2006.

QUART, Leonard – AUSTER, Albert: American Film and Society Since 1945. New York, Praeger, 1984.

READER, Bill: When Journalists Are First Responders: Die Hard and Die Hard 2. In: GOOD, Howard (szerk.): Journalism Ethics Goes to the Movies. Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

RILEY, Sam G.: Biographical Dictionary of American Newspaper Columnists. Greenwood Press, 1995.

ROBARDS, Brooks: Newshounds and Sob Sisters: The Journalist Goes to Hollywood. In: LOUKIDES, Paul – FULLER, Linda K. (szerk.): Beyond the Stars: Studies in American Popular Film, vol.1. p. Bowling Green University Popular Press, 1990.

ROSENFELD, Lawrence William: The Communicative Experience. Allyn and Bacon, 1976.

ROSENGREN, K. E: Kommunikáció. Budapest, Typotex, 2004.

ROSSELL, Deac: Hollywood and the Newsroom. American Film, 1975. október.

SALTZMAN, Joe: Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film. Norman Lear Center USC, 2002.

SANDERS, Marlene – ROCK, Marcia: Waiting for Prime Time. University of Illinois Press, 1988.

SANOFF, Alvin P.: Behind Wave of Libel Suits Hitting Nation's Press. U.S. News & World Report, 1984. november 5.

SCHUDSON, Michael: Discovering the News: A Social History of American Newspapers. Basic Books, New York, 1978.

SEARLE, John R.: Mind, language and society: philosophy in the real world. Basic Books, 1999.

SILVERBERG, Herbert T.: Authors and Performers' Rights. In: Law and Contemporary Problems, Vol. 23, No. 1, Radio and Television: Pt. 2. 1958. tél.

SOCIETY of Professional Journalists Code of Ethics 1996,
www.spj.org/ethicscode.asp. Letöltés dátuma: 2009.11.20.

- STAROBIN, Paul: A Generation of Vipers. Journalists and the New Cynicism. Columbia Journalism Review, 1995. március-április.
- STEINLE, Paul: Print (and Video) to Screen: Journalism in Motion Pictures of the 1990s. Előadás a Popular Culture/American Culture Konferencián New Orleansban. 2000. április 22.
- SUID, Lawrence H.: Guts & Glory: Great American War Movies. Addison-Wesley Publishing Company, Reading, 1978.
- TEAGUE, Bob: Live and Off Color: News Biz. New York, A&W Publisher, 1982.
- TERESTYÉNI Tamás: Kommunikációelmélet. A testbeszédtől az internetig. Budapest, Typotex, 2006.
- THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David: A film története. Palatinus Kiadó, 2007.
- VAUGHN, Stephen – EVENSEN, Bruce: Democracy's Guardians: Hollywood's Portrait of Reporters, 1930-1945. Journalism Quarterly, Vol. 68, No. 4, 1991.
- WARD, Hiley H.: Mainstreams of American Media History. Needham Heights, MA: Allyn & Bacon, 1997.
- WEALES, Gerald: Canned Good and Caviar: American Film Comedy of the 1930s. Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- WILSON, James C.: Vietnam in Prose and Film. Jefferson, McFarland & Company Inc., 1982.
- ZYNDA, Thomas H.: The Hollywood Version: Movie Portrayals of the Press. Journalism History, Vol. 6, No. 1, 1979.

Publikációk

60 MINUTES: Milestones. CBS News, 1999. augusztus 20.

<http://www.cbsnews.com/stories/1999/08/20/60minutes/main59202.shtml> Letöltés dátuma: 2010. június 20.

ALEXANDER, Andrew: Horrible Images of Death in Haiti. The Washington Post, 2010. január 24. A15. p.

ALFANO, Sean: The Truth of Truthiness, www.cbsnews.com, 2006. december 12.
<http://www.cbsnews.com/stories/2006/12/12/opinion/meyer/main2250923.shtml>
Letöltés dátuma: 2010. június 29.

ALLEN, Walter: London Letter. The New York Times, 1966. április 10.
http://www.nytimes.com/books/98/05/10/specials/tynan-london.html?_r=1 Letöltés dátuma: 2010. július 3.

ALMÁSI, Miklós: A médiának mindig igaza van. Filmvilág, 1993. október. p. 27-30.

AMERICAN Dialect Society: Words of the Year 2005. www.americandialect.org,
2006. január 6. http://www.americandialect.org/Words_of_the_Year_2005.pdf Letöltés dátuma: 2010. június 30.

ANSEN, David: Smoke Gets in Your Eye. Newsweek, 1999. november 8. 98. p.

ANSEN, David: Zooming In on TV News. Newsweek, 1987. december 28. 44. p.

ARAK, Joel: Envoy Says Leak Endangers CIA Wife. CBS News, 2003. október 6.
http://www.cbsnews.com/stories/2003/10/07/national/main576877.shtml?source=search_story Letöltés dátuma: 2010. június 23.

THE ASSOCIATED Press: Pictures Raise News Issue. In New York Times, 1987. január 23. <http://www.nytimes.com/1987/01/23/us/pictures-raise-news-issue.html>
Letöltés dátuma: 2010. június 22.

THE ASSOCIATED Press: Rival Networks Fire Back Over Fox News Ad.

CBSNews.com, 2009. szeptember 18.
<http://www.cbsnews.com/stories/2009/09/18/national/main5322096.shtml> Letöltés dátuma: 2010. június 26.

THE ASSOCIATED Press:: Teacher Says Her Conviction Was a Surprise. New York Times, 1991. április 1. A11. p.

ATKINSON, Michael: Smoke and Mirrors. Village Voice, 2005. szeptember 27.
<http://www.villagevoice.com/2005-09-27/film/smoke-and-mirrors/> Letöltés dátuma: 2010. június 30.

BARRY, D. – BARSTOW, D. – GLATER, J.D. – LIPTAK, A. – STEINER, J.: Times Reporter Who Resigned Leaves Long Trail of Deception. The New York Times, 2003. május 11. 20-23. p.

BELKIN, Lisa: Death on the CNN Curve. New York Times Magazine, 1995. július 23. 20. p.

BISSINGER, Buzz: Shattered Glass. Vanity Fair, 1998. szeptember. 176-190. p.

BLAKE, Gene: Barbara Graham – Film and Fact. Los Angeles Daily Mirror, 1958. november 28. 14. p.

BRENNER, Marie: the Man Who Knew Too Much. Variety, 1996. május. 170-192. p.

BRINK, Ben: Question of Ethics: Where Does Honesty in Photojournalism Begin? News Photographer, 1988. június. 21-33. p.

BROOKS, Brian: Clooney Speaks Out About Journalism and Filmmaking As NYFF Opens. www.indiwire.com, 2005. szeptember 22.
http://www.indiwire.com/article/clooney_speaks_out_about_journalism_and_filmmaking_as_nyff_opens/ Letöltés dátuma: 2010. június 30.

CANBY, Vincent: Our Time: Arlo and Chicago. The New York Times, 1969. augusztus 31., 2. székció 35. p.

CANBY, Vincent: Perfect: Gym and Journalism. The New York Times, 1985. június 7., 2. székció 31. p.

CANBY, Vincent: Real Events of '68 Seen in 'Medium Cool'. The New York Times, 1969. augusztus 28., 46. p.

CANBY, Vincent: Reporters Are A Continuing Story for Moviemakers. The New York Times, 1984. november 18., 2. székció 20. p.

CARR, David: The Real Star of Stephen Glass's Movie: A Magazine. The New York Times, 2003. október 19. D1. p.

CARR, Jay: Director Ron Howard goes to press with The Paper. Boston Globe, 1993. október 10.

CARVER, Benedict: 'Truman' Suits Retort. Variety, 1998. június 22.
<http://www.variety.com/article/VR1117477740.html?categoryid=13&cs=1> Letöltés dátuma: 2010. május 2.

CLIFFORD, Stephanie: Magazines Lost a Fourth of Ad Pages in 2009. The New York Times, 2010. január 12. B7. p.

CLIFFORD, Stephanie: Newsweek on Block as Era of the Newsweekly Fades. The New York Times, 2010. május 5. A1. p.

CNN statement about false claim it used old video. CNN.com, 2001. szeptember 20. <http://archives.cnn.com/2001/US/09/20/cnn.statement/> Letöltés dátuma: 2010. június 26.

COOPER, Matthew: "What I Told the Grand Jury". Time, 2005. július 17. 38. p.

CORN, David: Plamegate Finale: We Were Right; They Were Wrong. The Nation, 2007. október 22. <http://www.truth-out.org/article/david-corn-plamegate-finale-we-were-right-they-were-wrong> Letöltés dátuma: 2010. június 23.

CRIST, Judith: A Dr. Strangelove for the 1980s. Saturday Review, 1982. május. 54. p.

DALEY, Robert: Super-Reporter: The Missing American Hero Turns Out To Be... Clark Kent. The New York Magazine, 1973. November 12. 42. p.

DARGIS, Manohla: Mr. Frost Meet Mr. Nixon. The New York Times, 2008. december 5. <http://movies.nytimes.com/2008/12/05/movies/05fros.html> Letöltés dátuma: 2010. július 4.

DAVEY, Monica: Cut & Run – 2005: In a Word. The New York Times, 2005. december 25. <http://www.nytimes.com/2005/12/25/weekinreview/25track.ready.html> Letöltés dátuma: 2010. június 30.

DAVIS, Victor: The Father of Scandal. British Journalism Review, 2002. No. 4. Vol 13. 74-80. p.

DENBY, David: Getting the Story. The New Yorker, 2005. október 10. 94-95. p.

DOWD, Maureen: 'The Paper' Replates 'The Front Page' for the 90's. The New York Times, 1994. március 13.

DOWNIE, Leonard, jr.: The New Muckrackers. New Republic, Washington, 1976. 7-8. p., 10. p.

EBERT, Roger: 15 Minutes. Chicago Sun-Times, 2001. március 9. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010309/REVIEWS/103090301/1023> Letöltés dátuma: 2010. június 27.

EBERT, Roger: Almost Famous. Chicago Sun-Times, 2000. szeptember 15. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000915/REVIEWS/9150301> Letöltés dátuma: 2010. augusztus 4.

EBERT, Roger: Frost/Nixon. Chicago Sun-Times, 2008. december 10. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20081210/REVIEWS/812109987> Letöltés dátuma: 2010. július 3.

EBERT, Roger: Good Night, and Good Luck., Chicago Sun-Times, 2005. október 21.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20051020/REVIEWS/51005004/1023> Letöltés dátuma: 2010. június 30.

EBERT, Roger: The Insider. Chicago Sun-Times, 1999. november 5.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991105/REVIEWS/911050302/1023> Letöltés dátuma: 2010. június 20.

EBERT, Roger: L.A. Confidential. Chicago Sun-Times, 1997. szeptember 19.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970919/REVIEWS/709190306/1023> Letöltés dátuma: 2010. június 19.

EBERT, Roger: Natural Born Killers. Chicago Sun-Times, 1994. augusztus 26.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19940826/REVIEWS/408260302/1023> Letöltés dátuma: 2010. május 20.

EBERT, Roger: The Paper. Chicago Sun-Times, 1994. március 18.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19940318/REVIEWS/403180306/1023> Letöltés dátuma: 2010. június 11.

EBERT, Roger: The Parallax View. Chicago Sun-Times, 1974. június 14.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19740614/REVIEWS/811039998/1023> Letöltés dátuma: 2009. augusztus 22.

EBERT, Roger: The Quiet American. Chicago Sun-Times, 2003. február 7.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030207/REVIEWS/302070304/1023> Letöltés dátuma: 2010. július 4.

EBERT, Roger: The Truman Show. Chicago Sun-Times, 1998. június 5.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19980605/REVIEWS/806050302/1023> Letöltés dátuma: 2010. május 7.

EBERT, Roger: Up Close And Personal. Chicago Sun-Times, 1996. március 1.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19960301/REVIEWS/603010302/1023> Letöltés dátuma: 2010. június 3.

EBERT, Roger: Wag the Dog. Chicago Sun-Times, 1998. január 2.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19980102/REVIEWS/801020302/1023> Letöltés dátuma: 2010. június 5.

EDITORS'S Note. The New York Times, 2008. december 22. A32. p.

ELLERBEE, Linda: Broadcast News – And So It Really Goes. Los Angeles Times, 1988. január 11. Calendar szekció. 1-2. p.

FABRIKANT, Geraldine: Ted Turner's Screen Test. The New York Times, 1986. március 30. 3. szekció 1. p.

FARHI, Paul: WRC Cuts Change Face of Local news. Washington Post, 2006. november 29. C1. p.

FLATLEY, Guy: Chicago and Other Violences. The New York Times, 1969. szeptember 7. D19. p.

FRANKS, Lucinda: Hollywood Update. Columbia Journalism Review, 1981. november-december. 63. p.

FRIENDLY, Jonathan: A Movie on the Press Stirs a Debate. New York Times, 1981. november 15. 2. szekció 20. p.

GALSAI, Pongrác: Hosszú és rövidtávú sztárok a televízióban. Filmvilág 1977. augusztus, 28-30. p.

GARBER, Megan: The Big Picture. Columbia Journalism Review, 2007. november-december. Vol. 46, Issue 4, 12-14. p.

GARELIK, Glenn: Stop the Presses! Movies Blast Media. Viewers Cheer. The New York Times, 1993. január 31. sec. 2. 11. p.

GARRETT, Diane: Macdonald to direct 'State of Play'. Variety, 2007. március 19. <http://www.variety.com/article/VR1117961417.html?categoryid=1236&cs=1> Letöltés dátuma: 2010. augusztus 10.

GIBBONS, Phil: Capote vs. Capote. Fair/Extra Magazine!, 2006. március/április. Vol.19. No.2. 27-29. p.

GOLDFARB, Michael: Beauchamp Recants. The Weekly Standard, 2007. augusztus 7. http://www.weeklystandard.com/weblogs/TWSFP/2007/08/beauchamp_recants.asp Letöltés dátuma: 2010. március 1.

GOLDSTEIN, Patrick: 2 Reminders That Journalists Once Pursued Greatness. Los Angeles Times, 2005. október 18. <http://articles.latimes.com/2005/oct/18/entertainment/et-goldstein18> Letöltés dátuma: 2010. július 1.

GOLDSTEIN, Tom: Wanted: More News Outspoken Views. Coverage of the Press is Up, But Criticism Is Down. Columbia Journalism Review, 2001. november 1.

GOULD, Cheryl: Lines Straight Out of My Life. Newsweek, 1987. december 28. 50. p.

GRAHAM, Michael: Election 2008: Objective Journalism the Loser. Boston Herald, 2008. október 28. 23. p.

GROSS, Jane: An Actor Explores the Fourth Estate. The New York Times, 1985. február 10. 2. szekció 19. p.

GROSS, Jane: Movies and the Press Are an Enduring Romance. New York Times, 1985. június 2. sec. 2. p.

HALL, Jane – DARRACH, Brad: The News About Broadcast. People Weekly, 1988. február 1. 62. p.

HENRY, Williams A. III: Journalism Under Fire. Time, 1983. december 12. 76-77. p.

HINSON, Hal: Natural Born Killers. The Washington Post, 1994. augusztus 26.
http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/naturalbornkillersrhinson_a0628c.htm Letöltés dátuma: 2010. május 20.

HOLMWOOD, Leigh: Susan Boyle: a dream come true. The Guardian, 2009. április 19. 24. p.

HONEYCUTT, Kirk: Frost/Nixon, The Hollywood Reporter, 2008. december 5.
http://www.hollywoodreporter.com/hr/film/reviews/article_display.jsp?rid=11822
 Letöltés dátuma: 2010. július 4.

HUNTER, Stephen: Cold-Blooded Writer. The Washington Post, 2005. október 21. C1. p., C5. p.

HWANG, Suein L. – GEYELIN, Milo: Getting Personal: Brown & Williamson Has 500-Page Dossier Attacking Chief Critic. The Wall Street Journal, 1996. február 1. 1. p.

JOHNSON, Steve: High School Makes Its Own Broadcast News. Chicago Tribune, 1989. június 6. Tempo szekció 1. p.

JONES, Alex S.: The Anchors. New York Times Magazine, 1987. július 27. 16. p.

JONES, Alex S.: Fairness Stressed By Nation's Media. New York Times, 1986. december 5., 1. szekció 13. p.

KANN, Peter R.: Press Freedom and Press Responsibilities. Columbia Egyetem, 2006. november 1.
http://www.journalism.columbia.edu/cs/ContentServer?childpagename=Journalism%2FJRN_Page_C%2FJRNSimplePage&c=JRN_Page_C&pagename=JRN%2FWrapper&cid=1165270108246 Letöltés dátuma: 2010. augusztus 10.

KASHNER, Sam: A Movie Marked Danger. Vanity Fair, 2000. április. 416-432. p.

KEMPLEY, Rita: 'The Insider': Incendiary Retelling Of the Story That Went Up in Smoke. The Washington Post, 1999. november 5. <http://www.washingtonpost.com/wp->

[srv/entertainment/movies/reviews/insiderkempley.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/entertainment/movies/reviews/insiderkempley.htm) Letöltés dátuma: 2010. június 20.

KEMPLEY, Rita: The Paper. The Washington Post, 1994. március 25.

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thepaperrkempley_a0a41b.htm Letöltés dátuma: 2010. június 18.

KIM, Albert: Pulp Nonfiction. Entertainment Weekly, 1994. július 8.

<http://www.ew.com/ew/article/0,,302832,00.html> Letöltés dátuma: 2010. április 5.

KOGAN, Hadass: So Why Not 29? American Journalism Review, 2007. október/november. 39. p.

KOVÁCS András Bálint: Minden idők... In.: Filmvilág 1993/6. 4-6. p.

KROFT, Steve: Stephen Glass – I Lied For Esteem. CBS News – 60 minutes, 2003. május 7.

KURTZ, Howard: Hollywood's Read on Newspapers; For Decades, a Romance With the Newsroom. The Washington Post, 1994. március 27.

LACAYO, Richard: Truth & Consequences. Time, 1999. november 1. 18. p.

LANDLER, Mark: Philip Morris Revels in Rare ABC News Apology for Report on Nicotine. The New York Times, 1995. augusztus 28. D5. p.

LEDUFF, Charlie: Saturday Night Fever: The Life. The New York Times, 1996. június 9. 1-15. p.

LIPTAK, Adam – NEWMAN, Maria: New York Times Reporter Jailed for Keeping Source Secret. The New York Times, 2005. július 6. A1. p.

LIPTAK, Adam: Times Reporter is Subpoenaed in Leak Case. The New York Times, 2004. augusztus 13. <http://www.nytimes.com/2004/08/13/politics/13leak.html>

MASLIN, Janet: At the Movies. The New York Times, 1985. február 1.

<http://www.nytimes.com/1985/02/01/movies/at-the-movies.html> Letöltés dátuma: 2009. november 4.

MASLIN, Janet: A Day With the People Who Make the News. The New York Times, 1994. március 18. C19. p.

MASLIN, Janet: The Dark Underbelly of a Sunny Town. The New York Times, 1997. szeptember 19. E1. p., E23. p.

MASLIN, Janet: Mournful Echoes of a Whistle-Blower. The New York Times, 1999. november 5. E1. p.

MASLIN, Janet: Quiz Show: Good an Evil in a More Innocent Age. The New York Times, 1994. szeptember 14. C11. p.

MCGRATH, Charles: So Nixonian that His Nose Seems to Evolve. The New York Times, 2009. január 4. MT3. p.

MCLUHAN, Marshall: Understanding Media. MIT Press, London, 1994. 22. p.

MEDIA History Project. University of Minnesota, 1996-2007.
www.mediahistory.umn.edu. <http://www.mediahistory.umn.edu/timeline/1950-1959.html> Letöltés dátuma: 2010. augusztus 12.

MERRIAM-Webster's Word of the Year 2006. <http://www.merriam-webster.com/info/06words.htm> Letöltés dátuma: 2010. június 30.

MITGANG, Herbert: NBC and ABC Admit Reactor Film Was Hoax. The New York Times, 1986. május 15. 3. szekció 25. p.

MORGENSTERN, Joe: Sheen/Langella Morph Grippingly Into 'Frost/Nixon'. The Wall Street Journal, 2008. december 5. W1. p.

THE MOVIE TV Hates and Love. Time, 1976. december 13. 78-79. p.

MTI: Egy amerikai család 118,6 tévécsatornát nézhet. HVG, 2008. augusztus 25.
http://hvg.hu/vilag/20080825_amerikai_csalad_tv Letöltés dátuma: 2009. augusztus 28.

NASHAWATY, Chris: View Master. Entertainment Weekly, 2006. július 11. 45.

NEAL, Terry M.: Diversity Had Nothing to Do With Reporter's Deceit. The Washington Post, 2003. május 13. <http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A49425-2003May13?language=printer> Letöltés dátuma: 2010. március 1.

NEIL, Dan: 'I' on America. Los Angeles Times, 2006. június 4.
<http://articles.latimes.com/2006/jun/04/magazine/tm-neil23> Letöltés dátuma: 2010. június 10.

NEMÉNYI László: 1968 Amerikában. Beszélő, 1997. november.
<http://beszelo.c3.hu/97/11/16.htm> Letöltés dátuma: 2009. október 12.

NIBLOCK, Sarah: Movie Journalists: Hello Hollywood. British Journalism Review, 2007. Vol.18, No.1. 69-75. p.

THE NATION: Nixon Talks. Time Magazine, 1977. május 9. 22. p.

P. Ken 2004. : Interview: Billy Ray. www.ign.com, 2004. március 24.
<http://movies.ign.com/articles/501/501441p1.html> Letöltés dátuma: 2010. június 29.

PÁPAI Zsolt: Fősodorbéli médiafilmek a hetvenes-kilencvenes években. In: Metropolis 2001/4. 62-71. p.

PEERS, Martin: Red Ink Will Spur Change at Newspapers. The Wall Street Journal, 2008. december 6. B10. p.

PENENBERG, Adam L.: Lies, damn lies and fiction. Forbes, 1998. május 11.
<http://www.forbes.com/1998/05/11/otw3.html> Letöltés dátuma: 2010. február 2.

PEREZ-PENA, Richard: New York Times to Trim 100 Newsroom Jobs. The New York Times, 2009. október 19. B1. p.

PLAMBECK, Joseph: Newspaper Circulation Falls Nearly 9%. The New York Times, 2010. április 26. B2. p.

PLOTZ, David: Steve and Me. Slate, 2003. szeptember 30. www.slate.com/id/2088948
 Letöltés dátuma: 2010. június 29.

THE PRESS: Success in the Sewer, Time, 1955. július 11. 90-92. p.

RAINEY, James: Extra! Extra! Newspaper Sales Soar. Los Angeles Times, 2008. november 6. <http://articles.latimes.com/2008/nov/06/nation/na-newspapers6> Letöltés dátuma: 2010. június 25.

REPKOVA, Tatiana (szerk.): End-User Behaviour. SFN Flash, 2005. november. 24. p.

RICH, Frank: Is Mike Wallace Ready for His Close-Up? The New York Times, 1999. július 17. <http://www.nytimes.com/1999/07/17/opinion/journal-is-mike-wallace-ready-for-his-close-up.html> Letöltés dátuma: 2010. június 20.

RICH, Frank: Truthiness 101: From Frey to Alito. The New York Times, 2006. június 22. D16. p.

RICHTEL, Matt: \$45 Million Invested in Internet TV Venture. The New York Times, 2007. május 11.
<http://www.nytimes.com/2007/05/11/technology/11video.html?ref=luxembourg> letöltés dátuma: 2010. augusztus 2.

ROTHMEYER, Karen: Hot Properties: the media-buying spree explained. Columbia Journalism Review, 1985. november-december. 38. p.

SANDHU, Sukdhev: When Television Took a Stand. Telegraph, 2006. február 17.
<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3650203/When-television-took-a-stand.html>
 Letöltés dátuma: 2010. június 30.

SCHAEFER, Stephen: New edition competes with small screen, too. Boston Herald, 1994. március 27. 42. p.

SCHMIDT, Susan – VANDEHEI, Jim: N.Y. Times Reporter Released From Jail. The Washington Post, 2005. szeptember 30. A1. p.

SCHUDSON, Michael: Who Are We? Columbia Journalism Review, 1986. május-június. 59-61. p.

SCOTT, A.O.: A Young Writer's Ambition, With Loyalty and Betrayal. The New York Times, 2003. október 31. E1. p.

SESSION, Carl: Film Dour. American Journalism Review, 2000. január-február. 56. p.

SHEPARD, Alicia C.: Up in Smoke. American Journalism Review, 1995. november.
<http://www.ajr.org/Article.asp?id=1594> Letöltés dátuma: 2010. június 20.

SIDEY, Hugh: An Interview With President Ronald Reagan. Time, 1986. december 8. 18. p.

SIKLOS, Richard: \$5 Billion Bid From Murdoch For Dow Jones. The New York Times, 2007. május 2. C4. p.

SIMON, John: From fake happyendings to fake unhappyendings. The New York Times Magazine, 1975. június 8. 226. p.

SKINNER, David: Picking Up the Pieces. Weekly Standard, 2003. október 31.
<http://www.weeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/003/330txifj.asp>
 Letöltés dátuma: 2010. február 1.

SMOKE in the Eye: A talk with Lowell Bergmann. In Frontline, PBS, 1999.
<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/smoke/bergman.html>

STEINBERG, Jacques: In November Sweeps, NBC's Williams is First Among Anchors. The New York Times, 2006. december 9.
<http://www.nytimes.com/2006/12/09/arts/television/09swee.html> Letöltés dátuma: 2010. június 11.

STELTER, Brian: CBS News Lays Off Dozens in New Round of Staff Cuts. The New York Times, 2010. február 3. B7. p.

STELTER, Brian: Next News From Haiti: Pulling Out. The New York Times, 2010. január 25. B1. p.

STEPHENS, Mitchell: History of Television, 1998.
<http://www.nyu.edu/classes/stephens/History%20of%20Television%20page.htm>
 Letöltés dátuma: 2010. augusztus 15.

STERNBERGH, Adam: Stephen Colbert Has America by the Ballots. New York Magazine, 2006. október 16. <http://nymag.com/news/politics/22322/index1.html>
 Letöltés dátuma: 2010. június 30.

TATARA, Paul: Review: No time for 'Showtime'. CNN.com, 2002. március 14.
<http://edition.cnn.com/2002/SHOWBIZ/Movies/03/14/review.showtime/index.html>
 Letöltés dátuma: 2010. május 2.

TIMES Business Reporter Accused of Plagiarism Is Said to Resign. The New York Times, 2010. február 17. B2. p.

TRAVERS, Peter: Broadcast News. People Weekly, 1987. december 21. 10. p.

VÁMOSI Gergő: Egyre többen tévéznek laptopon. Origo.hu, 2008. március 11.
<http://www.origo.hu/techbazis/szamitogep/20080311-egyre-tobben-teveznek-laptopon-amerikaban.html> Letöltés dátuma: 2009. augusztus 28.

VAN DOREN, Charles: All the Answers. The New Yorker, 2008. július 28. 62. p.

WELCH, Chris: Beam me up, Wolf! CNN debuts election-night 'hologram'. Cnn.com, 2008. november 6.
<http://edition.cnn.com/2008/TECH/11/06/hologram.yellin/index.html> Letöltés dátuma: 2009. november 21.

WEINRAUB, Bernard: Bad Guys, Good Guys: Journalists in the Movies. The New York Times, 1997. október 13. B1. p., B7. p.

WEINRAUB, Bernard: At the Movies. The New York Times, 1999. december 3.
<http://www.nytimes.com/1999/12/03/movies/at-the-movies.html> Letöltés dátuma: 2010. június 19.

WILSON, Joseph C.: What I Didn't Find in Africa. The New York Times, 2003. július 6. 9.p.

WILLIAMS, Dennis A.: Beyond the China Syndrome. Newseek, 1979. április 16. 31. p.

WOOD, Maureen: 'The Paper' Replates 'The Front Page' for the 90's. The New York Times, 1994. március 14.

WORLD Internet Usage Statistics 2010, www.internetworldstats.com Letöltés dátuma: 2010. június 25.

ZORD Gábor László: Átszabhatja a médiát a Valerie Plame-ügy. Magyar Nemzet, 2005. július 19. <http://www.mno.hu/portal/296739> Letöltés dátuma: 2010. június 24.